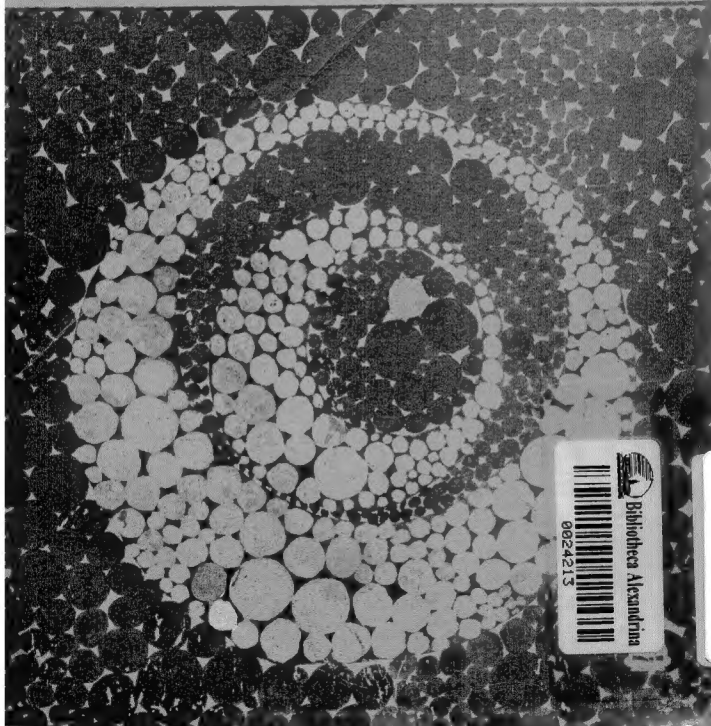


موسوعة الفكر الأدبي

الجزء الأول

د. نبيل واغب



موسوعة الفكر الأدبي

الجزء الأول

د . نبيل راغب



المركز القومي للدراسات والبحوث

١٩٨٨

الإخراج الفني

رفيق يونس

منهج الموسوعة

كان الدافع الأساسي وراء تأليف هذه الموسوعة ، خلو المكتبة العربية من الدراسات الأدبية والتقدية التي تتناول القضايا أو المضامين أو « التيمات » الأساسية التي تشكل المحتوى الفكري للأعمال الأدبية . وذلك على الرغم من ضرورة مثل هذه الدراسة سواء للباحث الأكاديمي أو المثقوف العادي للادب ، لأنها تشكل نورا هاديا أو مفتاحا للعالم الفكري عند الأدباء الذين يتناولون نفس القضية أو المضمون ولكن بمعالجات فنية مختلفة بطبيعة الحال . خاصة وأن القضايا والمفاهيم الفكرية عبر تاريخ الأدب الانساني تكاد تكون واحدة في جوهرها ، في حين يكمن الاختلاف في التوزيعات التي تختلف باختلاف روح العصر ونظرة الأديب الخاصة تجاهها .

وحق المفاهيم التي يبدو أنها ارتبطت بالأدب في عصوره الحديثة مثل الأحلام والبراءة والجنس والضياع والعدم والميت والغضب والقلق والملل والوهم . . . الخ . هذه المفاهيم يمكن تتبع أصولها إلى المنابع الأولى للأدب وإن كانت قد تبلورت بشكل واضح محدد في العصر الحديث . ولعل هذا يرجع إلى أن المفاهيم التي شكلت مضمون الأدب العالمي ، كانت مرتبطة ارتباطا عضويا بجوهر النفس البشرية . وهو جوهر لا يتغير بتغير الزمان أو المكان ، وإن كانت مظاهره تتنوع وتبدل إلى حد التناقض . ينطبق هذا مثلا على مفهوم الفروسية الذي ارتبط بمصر سمي باسمه ، بما يعني أنه انتهى بانتهاء عصره ، لكننا نكتشف من خلال هذه الموسوعة أن الفروسية روح كامن في النفس البشرية ذاتها ، وتعنى سلوكيات وأفكاراً معينة ، ولا تعنى بالضرورة فارسا يمتطي جوادا يهرع به لنجدة المظلومين والمضطهدين .

ونحن لا ننكر أن هناك دراسات أكاديمية قيمة - سواء في مصر أو في العالم العربي - دارت حول أحد هذه القضايا والمفاهيم في أعمال أديب معين ، لكنها في النهاية دراسات تهم المتخصصين وغيرهم من المهتمين بمثل هذا الأديب بحكم أنها قاصرة عليه ، لكنها لن تفيد القارئ أو المتذوق العادي الذي يريد أن يلم بالدور الذي لعبه أحد هذه المفاهيم في أعمال الأدباء الآخرين ، والخط البياني الذي تغلغل به في تشكيلها الفني ، والأسباب الكامنة وراء ظهوره في عصر ، واختفائه في عصر آخر . . . الخ . ذلك أن الأديب لا يستمد مفاهيمه ورؤاه من فراغ ، فهو يبدأ من حيث انتهى الذين سبقوه ، حتى لو كان موقفه منهم هو الرفض التام . ثم يشرع في إضافاته التي غالباً ما تتمثل في إسقاطات عصره ، وفي مدى براعته في تشكيلها فنيا بحيث يوسع من رقعة التقاليد الفنية .

ولا يعني هذا أن هذه المفاهيم ثابتة جامدة تماماً على المستوى الفكري بحيث يمكن أن تفرض أشكالاً فنية معينة . فهي تملك من المرونة ما يساعدها على مواكبة تطور الفكر الإنساني ، ومن ثم تمتع الأديب طاقات متجددة للإبداع في مجال الشكل الفني . ولذلك لم تحمل هذه الموسوعة جانب التشكيل الفني لهذه المفاهيم الفكرية ، خاصة وأنه الجانب الذي يمكن للأديب أن يصول ويحول فيه بصفته فناناً قبل أن يكون مفكراً منظراً . ذلك أن جانب المضمون الفكري لا يمنعه مثل هذه الفرصة لأنه مرتبط بالقيم الإنسانية الراسخة مثل الحق والخير والجمال وما يتفرع منها من مفاهيم متنوعة . وهي قيم لا يمرُّ أديب على مهاجتها في أعماله حتى لو ادعى ذلك من قبيل نفث الأنظار إليه ، وإن كان من حقه الهجوم على إساءة استخدامها لتنفيذ أهداف لا تمت بصلة إليها في النهاية ، مثل تحويلها إلى مجرد شعارات جوفاء أو واجهات براققة لإخفاء نيات فاسدة عفتة . ومن الملاحظ أن كل مفاهيم الأدب العالمي تتفرع بطريقة أو بأخرى من هذه القيم الأساسية : الحق والخير والجمال . ولذلك تبدو المضامين الأدبية

المتعددة وكأنها مستمدة من نسيج عضوى واحد ، يتمثل في التجربة الإنسانية من أجل حياة أفضل على هذه الأرض عبر التاريخ .

كذلك كان من أهداف هذه الموسوعة ترسيخ مناهج الأدب المقارن من خلال تتبع المفهوم الفكرى الواحد عبر عصور متتابعة ، ومن خلال أعمال أدبية متنوعة ، وفي مناطق جغرافية مختلفة ، مما يمكن القارئ من تلمس الأساليب المختلفة للمعالجة الفنية التى تتخذ من المضمون الواحد مادة أولية للصياغة والتشكيل . وهذا بدوره يفتح آفاقا جديدة للأدب العربى المعاصر الذى يمكن أن يستفيد من تعدد المعالجات الفنية للمفهوم الفكرى الواحد ، وذلك بأن يضيف معالجات مستمدة من نسيج الثقافة العربية ، ومجسدة لموقف الإنسان العربى من عصره . فالفكر الإنسانى ملك للجميع ، ولكن الشكل الفنى هو الذى يمنح الأدب فى بقعة جغرافية محددة صبغته القومية وشخصيته المتميزة التى يعرف بها بين الآداب العالمية الأخرى .

ومن الخطأ الاعتقاد بأن العمل الأدبى الذى يدور حول مضمون فكرى رئيسى ، يفترض فيه عدم الاقتراب من المضامين الأخرى . فهذه المضامين التى تشكل فيها بينها نسيجاً عضوياً متلاحماً ، تفسر لنا ظاهرة الامتزاج بين عدة مضامين فى عمل أدبى واحد . قد يبرز واحد منها ويصبح مضموناً رئيسياً ، لكن هذا لا يمنع قدرتنا على تتبع المضامين الأخرى التى تلعب دور النغمات المساعدة والمجسدة للنظرة الانسانية الشاملة عند الأديب .

ولقد شكل هذا معضلة أو عقة فى سبيل هذه الموسوعة ، إذ كان من الضرورى اختيار الأعمال الأدبية التى تركز على مضمون فكرى رئيسى حتى يتمكن القارئ من تتبعه بسهولة ، ومن ثم تجاوز المفاهيم الثانوية أو الجانبية فى هذه الأعمال حتى لا ينتشت الخبط البليان . ولكن إذا تحولت هذه المفاهيم إلى مضامين رئيسية فى أعمال أخرى فإن الأضواء التحليلية تسلط عليها فى فصل

اخر يدور حول هذا المضمون وهكذا . أما إذا تساوى أكثر من مفهوم فكري في الأهمية داخل العمل الأدبي الواحد ، فإن من الضروري العودة إلى نفس العمل الأدبي مرة أخرى في فصل جديد يدور حول المضمون الثانى أو الثالث وهكذا .

ولم يكن من السهل التغلب على هذه العقبة إلا بعد وضع استراتيجية شاملة للموسوعة ، بحيث تم تصنيف وتحديد الأعمال الأدبية التى جسدت مفاهيم فكرية معينة ، وذلك اعتمادا على اطلاعتنا عليها ودراستنا لها على مدى ما يزيد على ربع قرن . وهى أعمال امتدت من ملاحم الإغريق ومآسيهم حتى آخر صيحات مسرح الغضب والعبث واللارواية في العصر الحديث . وطالما أن البحث يجرى على أساس تتبع المضامين الفكرية بطول ما يقرب من ثلاثة آلاف عام ، فقد تحتم علينا القيام بقراءات ودراسات تحليلية جديدة تشمل معظم الأعمال المرتبطة بهذه المضامين ؛ كل مضمون على حدة بحيث يبدو لنا متسقا محددا متبلورا ، وغالبا من المفجوات والثغرات قدر الإمكان . وهى أعمال قد يسمع بها القارئ العادى لأول مرة ، ولكنها لايد أن تجعل نظرتة إلى المضمون الفكرى والشكل الفنى التابع منه أكثر اتساقا وشمولا .

وكان فى نيتى فى أول الأمر أن أضمن للموسوعة قائمة بالمراجع والأعمال والقراءات ، وذلك للقارئ الذى يرغب فى الرجوع إليها . ولكننى بعد الانتهاء من الموسوعة اكتشفت أننى اعتمدت أساسا على الأعمال الأدبية التى اتخذت من هذه المفاهيم مادة فكرية لها ، وهى أعمال من الكثرة والتعدد بحيث يبدو تسجيلها فى قائمة أبجدية فى نهاية الجزء الثانى من الموسوعة ، نوعا من استعراض العضلات . هذا بالإضافة إلى أنها ذكرت فعلا باسم مؤلفها وتاريخ نشرها أو عرضها على الجمهور فى فصول الموسوعة المتتابعة . أما الدراسات النقدية التى رجعت إليها للاسترشاد بها فكانت من القلة بحيث لا تحتمل تسجيلها فى قائمة مراجع ، كما قمت بذكرها عند الاستشهاد بها فى ثنايا الموسوعة .

وكان الهدف من الاعتماد أساسا على الأعمال والتصوص الأدبية ،
والتقليل بقدر الامكان من التركيز على الدراسات النقدية ، هو وضع القارئ
وجها لوجه أمام هذه الأعمال حتى يسهل عليه تعمق الخط الفكرى ، وحتى
لا تتحول الدراسات والمراجع النقدية إلى حاجز بين القارئ والأعمال الفنية .
وقد تفاديت بدورى التوغل فى التحليل النقدي حتى لا أفرض وجهة نظرى على
القارئ ، فى مجال فكرى يحتمل اختلاف وجهات النظر بطبيعته .

ولكن هذا لا يعنى أن كل فصل من فصول هذه الموسوعة يشمل كل
الأعمال الأدبية التى جسدت المفهوم الفكرى الذى يدور حوله الفصل . فمن
المستحيل القيام بهذه المهمة ، لأنها تعنى ببساطة تحول كل فصل إلى مجلد قائم
بذاته . ولذلك اعتمد منهج الموسوعة على الاختيار الذى يمثل بقدر الامكان
الملامح المميزة للمفهوم الفكرى المطروح للتحليل والتحديد فى كل فصل ، أى
أنه نبض على سبيل المثال لا الحصر . أما القارئ أو الباحث الذى يريد
الإحاطة الشاملة بمفهوم فكرى معين ، فإن هذه الموسوعة تقدم له المفاتيح
أو المؤشرات الكفيلة بمساعدته على القيام بمثل هذه المهمة .

وعلى قدر المشقة التى واكبت معظم مراحل الموسوعة ، فإن المتعة الفكرية
والفنية التى نبتت منها لم تكن أقل منها فى القدر إن لم تزد عليها . ونحن لا نلفت
نظر القارئ إلى الجهد الشاق وراء تأليف هذه الموسوعة ، بقدر ما نرجو له
الحصول على أوفر نصيب من المتعة الفكرية والفنية وذلك من خلال هذه الرحلة
الطويلة مع الفكر الأدهى عبر ثلاثين قرنا من الزمان . وإلى اللقاء فى الجزء الثانى
من الموسوعة .

٢ يناير ١٩٨٦

د . نبيل راجب

١ - الأبوة

كانت الأبوة من المضامين التي فرضت نفسها بقوة على الأدب العالمى منذ بداياته الأولى . ففي الأدب المصرى القديم وصلت البينا نماذج من الحوار الذى يلور بين الأب وابنه على هيئة نصائح يسديها الأب من خلال خبرته الطويلة فى الحياة . وعلى الرغم من أن الهدف من هذا الحوار كان أخلاقيا بحثا ، فإن فيه من الصور الشعرية والتراكيب البلاغية ما يجعله ينضوى تحت فن الأدب .

وفى المأساى الاغريقية برز الأب كشخصية ذات جوانب خصبة تنبع منها شقى الأحاسيس والانفعالات والدلالات الموحية . ففي مسرحية « إليكترا » التى كتبها الشاعر الاغريقى يوربيدس عام ٤١٣ قبل الميلاد لم نجد إليكترا هدفا فى حياتها أسمى من هدف الانتقام من أمها لقتل أبيها . فقد ملك عليها كل كيائها للدرجة أن علم النفس الحديث استخدم اصطلاح « عقدة إليكترا » بالنسبة للفئة التى تتعلق بأبيها تعلقا مرضيا يعوق نمو أحاسيسها الطبيعية التلقائية تجاه الجنس الآخر بصفة عامة . فهى ترى فى أبيها نموذجا أعلى لما يجب أن يكون عليه رجل حياتها ، وإذا لم تنطبق هذه المرافقات عليه ، فليس ثمة ضرورة أن تقبل أى رجلا لا يحقق هذا المعيار المسبق .

فى مأساة يوربيدس تدفع إليكترا أختها أوريسست لقتل أمها كليتمسترا انتقاما لقتل أبيها أجا ممتون . ويبدو أن هذه المأساة كانت مغربة لأدباء الاغريق بحيث عاجلها أيسخيلوص فى الجزء الثانى من ثلاثية « الأوريسست » ، وسوفكليس فى مسرحية « إليكترا » عام ٤٠٩ ق . م وعلى الرغم من اختلاف نظر هؤلاء الأدباء تجاه المضمون الواحد ، واختلاف تفسيرات النقاد له فإن المحور الثابت فى شخصية إليكترا أنها ظلت تؤكد لنفسها أنها ابنة أجا ممتون ولا تعرف لوجودها معنى آخر سوى ذلك . لكن الانتقام لقتل أبيها أفقدها توازن عقلها ، وأحال حياتها إلى جحيم من العزلة والضيق ، مما يؤكد عمليا أن حبها لأبيها كان أقوى من حبها لحياتها نفسها .

ولم تفقد شخصية إليكترا سحرها عبر تاريخ الأدب العالمى ففى العصر الحديث كتب يوجين أونيل مسرحية « الحداد يليق بالكترا » التى قدم فيها شخصيتى كريستين ولافينيا كتجسيد معاصر لشخصيتى كليتمسترا وإليكترا . كذلك كتب جان جيروود مسرحية « إليكترا » التى يرى الناقد جون جاسنر فى كتابه « المسرح فى مفترق الطرق » أنها تتراوح بين العمق والفسلفة الفنية ، بين الروح التراجيدية والدعابة ، وهى تجمع بين السخرية المدمرة والمهارة المفتعلة أحيانا ، وتقرب من حكايات غرف النوم العادية فى أحيان أخرى . ومن الممكن أن توصف « إليكترا » بأنها المثال الكامل لأزمة الكاتب المسرحى المعاصر الذى يريد أن يستوحى مأسى الماضى لكنه لا يملك قدرة كتاب الماضى على الانفعال والعاطفة والوجدان والحيوية المتدفقة . ذلك أن الكاتب المعاصر لا يستطيع أن يضرب على الأوتار الحساسة التى يقدمها مضمون مثل إليكترا بنفس عفوية يوريديس مثلا . فقد منيح العلم الحديث معظم العلاقات الانسانية وتعود الناس على هذه القوالب التقليدية بحيث أصبحوا أقل استعدادا لتقبل المزيد من التوغل فى أحراش النفس البشرية . ولذلك يعبر جيروود فى « إليكترا » عن اهتمامه الدائم بالكراهية التى سممت العلاقات بين فرنسا وألمانيا منذ الحرب الفرنسية البروسية . وقد كرم جيروود بصفته دبلوماسيا فرنسيا تلقى تعليمه ألمانيا ، كلا من حياته الدبلوماسية والأدبية من أجل اتحاد جلوة هذه الكراهية .

ومع ذلك يتبنى جيروود وجهة نظر يوريديس فى الأسطورة الأورستية بدلا من وجهة نظر سوفكليس ، ذلك أنه لا يرى مجدا تحريريا فى إنتقام أبناء أجاممنون ، ويضفى على كليتمسترا شيئا من تأنيب الضمير ، أما إليكترا التى كرس حياتها للانتقام لأبيها فإنها ظهرت فى صورة عصبية مرضية مثيرة للازعاج ، وبالتالى فنحن لا نحبها وخاصة عند شعورنا بأن الفرع يمشى مع خطواتها ، وفى النهاية تسبب موت أمها وإيجستوس ، بل إنها تجلب الدمار إلى بلادها والموت للكثير من سكانها الذين كان من الممكن أن يعيشوا فى سلام . إن حب الأب وتكريم ذكراه شئ ، والانتقاد الأعمى وراء شهوة الانتقام شئ مختلف تماما . ولذلك فإن ربات الغضب الرمزيات اللاتى بدأن فتيات قبيحات سيئات الخلق فى المشهد الأول من المسرحية ، يكتمل نموهن فى النهاية . إنهن فى طول إليكترا نفسها تماما ، لأن ربات الغضب وإليكترا قد أصبحن شيئا واحدا . وبينما تلتهم النيران المدينة ، تصر بطله جيروود المنتظمة المحنقة على إعانته إليكترا حينما طلبت الحقيقة ، لكن إليكترا لا تمكك إلا أن تحيى بيأس قاتل : « أنا أملك ضميرى ، أنا أملك العدالة ، أنا أملك كل

ومن الواضح أن جيروود يمتد الانتقام حتى لو كان من أجل الأب ، أى باسم العدل . ومن هنا كانت مرارة اليأس التى استشرتها إليكترا عندما حققت انتقامها الذى عاشت من أجله ففى حوار بين إليكترا وربات الغضب ، تلاحظ إحداهن اللهب يلتهم المدينة وتعلن أن هذا هو الضوء الذى أرادت إليكترا حينما طلبت الحقيقة ، لكن إليكترا لا تمكك إلا أن تحيى بيأس قاتل : « أنا أملك ضميرى ، أنا أملك العدالة ، أنا أملك كل

شيء « وكان جيروودريد أن يقول إن الآبوة والأحاسيس النابعة منها أسمى من الانتقام حتى لو كان من أجلها .

وحل الرغم من غياب الأب جسدياً ، فإن ذكره تحرك التصاعد الدرامي من خلال التوترات القائمة بين الأم وكل من الآبنة والابن من ناحية ، وبين إليكترا وإيجستوس من ناحية أخرى . ويتنهي الأخير إلى الاعجاب بها بعد أن يتحمل عملية تحول ساذجة من شخص داعر فاسق جبان وضعف لثروات كليتمسترا إلى انسان قادر على احترام النبيل الانساني السمع في حين تبدو إليكترا نبيلة بصورة متزمتة قاسية . بل إنه يتحول إلى بطل قادر على إنقاذ بلاده فلما قبل أن تغتاله إليكترا بكل ما تحمله من حق الانتقام لأبيها . ويعتد انتقام إليكترا ليشمل احتجاجها المرير ضد نفاق الآلهة وحقدهم ، فتصرخ قائلة إنهم لا يستطيعون أن يصنعوا هذا معها ، وأن يقتلوا عشيق أمها ومعاونيها في اغتيال أبيها أجاممنون . لقد حول الآلهة متطغلاً إلى رجل عادل ، وجعلوا من الغاصب ملكاً . وهكذا تعطي سهام إليكترا ولا تشعر أن انتقامها لأبيها قد أعاد الهدوء لنفسها المضطربة .

أما يوجين أونيل في مسرحية « الحداد يلين باليكترا » (١٩٣١) فيقدم ثلاثية مسرحية تبدأ « بالعودة إلى الوطن » ، ثم « الفريسة » و « المأخوذ » والأجزاء الثلاثة مستوحاة من « أوريستية » أيسخيلوس ، لكن أحداثها تدور في مقاطعة نيوانجلاند في القرن التاسع عشر من خلال منظور فرويد للعلاقة بين الأب والآبنة . فبدلاً من أجاممنون نجد إزرا مانون الجنرال العائد من الحرب الأهلية ، في حين تقوم زوجته كريستين ببلور كليتمسترا ، وابنته لافينيا ببلور إليكترا ، وابنه أورين ببلور أوريست . لكن الاسقاط المعاصر الذي استحدثه أونيل يتمثل في الصراع بين النزعة البيوريتانية التطهيرية والعاطفة الرومانسية الجماعية .

وكان الروائي الفرنسي بلزاك في طليعة الأدباء الذين جسدوا روعة الآبوة وأبعادها وأحماقها التي يصعب حصرها أو التنبؤ بها . ففي عام ١٨٣٤ كتب رواية « الأب جيرو » التي يصعب تلخيصها دون تشويهها ، ولذلك يستحسن أن نقدم هذا المقتطف الذي يحاول فيه بلزاك تحليل مفهومه للآبوة من خلال شخصية بطله جيرو :

« كانت هي المرة الأولى التي دخل فيها أوجين حجرة الأب جيرو ، ولم يستطع أن يغالب شعور الذهول الذي استحوذ عليه عندما أدرك التناقض الصارخ بين الجحر الذي يهيم فيه الأب وبين زى الآبنة التي أبصرها منذ فترة قصيرة . كانت النافذة بلا ستائر ، في حين جعلت الرطوبة ورق الحائط المزخرف يتساقط في مواضع كثيرة ويكشف عن الطلاء الأصفر الغبر من تحته . وكان الفراش الزري الذي رقد فوقه الرجل الكهل لا يباهي بأكثر من دثار رقيق الحال ولحاف محشوب برقع كبيرة من ملابس مدام فوكيه المتيقة . وكانت الأرض رميلة رطبة وقرب الفراش خزان ليل لا درج له ولا غطاء من رخام . ولم يكن ثمة أثر للنفار في المدفأة الخاوية ، ويجوارها كانت هناك منضدة مربعة من خشب الجوز كان الأب

جورجو يتناول فوطها طعامه . وكانت قبعته ملقاة فوق منضدة صغيرة أخوي . لا تصلح لشيء ولو كان ثمة كادح باتس مدفع الفقر يقطن في غرفة بسطح بيت ملاكان أسوأ مقاما من الأب جورجو في مثواه هذا بمنزل مدام فوكيه . فإن مجرد النظر إلى الحجرة قمين بأن يبعث قشعريرة في كياتك ويثير احساسا بالغم والضيق .

لقد كانت حقا أشبه بأسوأ زنزاة في سجن . ومن حسن الحظ أن جورجو لم يستطع أن يبصر الأثر الذي ولده هذا الجو المحيط به في نفس أوجين وهو يضع الشمعة التي كان يحملها فوق الحوان الليل . . وما لبث الرجل المنكود أن استدرك في مكانه متشبثا بالغطاء المكونم حتى ذقنه ، وقال :

— حسنا . وأيهما تحب أكثر : مدام دى ريستو أو مدام دى نيسجان ؟

فأجاب الكاتب الحقوقي :

— إننى أحب مدام ديفلين أكثر . لأنها تحبك أنت أكثر . .

فيا أن سمع الرجل الكهل هذه الكلمات التي قالها الشاب ببالغ الحرارة حتى برزت يده تحت الغطاء وتشبثت بيد أوجين وقال بامتنان :

— شكرا لك . شكرا لك . إذن فيا الذى قالته عفى ؟

فكرر الطالب عبارات البارونة مضيفا إليها زخرفا من عنده ، والكهل يستمع اليه منصتا وكأما يستمع إلى صوت من السماء . . وقال أخيرا :

— باللبنية العزيزة ! نعم ، نعم إنها لا تكن لى سوى كل ود لكن يجب ألا تصلق كل ما تحبكي لك عن أناستازى : فملكك ترى أن الأختين كلتاهما تغار من الأخرى . وهذا برهان آخر على المحبة والود . ثم إن مدام دى ريستو شديدة الود لى هى أيضا ، وهذا ما أعلمه عنها ، فإن الأب مطلع على سرائر أبنائه للدرجة تقترب من اطلاع الخالق على سرائرنا جميعا . إن الأب ينفذ ببصيرته إلى أعماق قلوبهم . إنه يعرف نياتهم ومقاصدهم . وكلتا الابنتين لا تعرفان سوى الحب الصادق العميق . أه ، لو كان لكل منهما فقط زوج صالح ، إذ لكنت سعيدا غاية السعادة ، ولذلك أقول إن السعادة غير مكتملة في مكانين التحتاني هذا . فهل لى أن أعيش معهما ، أن أستمع فقط لى صوتهما ، وإن أشعر أنهما عن قرب ، وأن أراهما تنهجان ونحيان مثلما اعتدت في بيتنا عندما كانتا معي . عجباً ! إن قلبى ليطفر لمجرد التفكير في هذا . . هل كانت ملابسهما جميلة ؟

قال أوجين :

نعم . لكن قل لى يامسيو جورجو ، كيف تأتى لا بتيتك الحصول على بيت جميل لكل منهما ، في حين أنك تقيم في حجر كهذا ؟
قال بغير اكترات متكلف :

وكيف لى أن أريد أفضل مما أنا فيه ؟ لا أجد على القلعة الكافية كى أشرح لك حقيقة

الحال ، فأننى لم أعتد صياغة الكلام بدقة واحكام . لكن كل شىء كامن هنا (قالها مرتبا على قلبه) . لعلك ترى أن حياتى الحقبة ماثلة فى ابنتى الاثنتين . وطلما كانتا سعيدتين ، تنقلبان فى الثياب الأنيقة ، وتفوص أفدامهما فى البسط الناعمة ، فماذا يعنى من ثياب تكسوفى أو من مضجع أرقد فيه ليلى ؟ لن أشعر قط بوطأة البرد ما دامتا مستدفئتين . ولن أحس أبدا بكآبة ما دامتا ضاحكتين ليست لى متاعب الا متاعبهما . وعندما تصبح أبا أنت أيضا وتسمع أصوات أطفالك الرقيقة . فسوف تقول لنفسك : « كل هذا من صلبى أنا » . سوف تلتصق بهم أيما التصاق حتى ليلو أنك تستشعر كل حركة تصدر عنهم حيثما كنت فأننى أسمع أصواتهم ترن فى أذنى . لومسها حزن فان نظرة من أعينها تجعد دعى . يوما ما سوف تكتشف أن ثمة من السعادة فى سعادة الغير ما يكون أكثر من سعادتك بذاتك . هذا شىء لا أستطيع له تفسير ، شىء فى وجدانك يرسل جذوة من الدفء فى سائر كيانك . صفوة القول أننى أعيش حياتى ثلاثا : هل أقول لك شيئا طريفا فكها ؟ ليكن إذن . إننى منذ أصبحت أبا تقدمت درجات فى معرفة الخالق . إنه تعالى ماثل فى كل مكان فى الوجود ، لأن الوجود بأجمعه منبثق منه . وهذا شبيه بحالى مع أطفالى ياسيدى . إن عجبى لا ينثى أقرب إلى أن تكون من هذا الحب الالهى ، وإن كانت ابتأى أجل منى وأصفى . إن حياتهما ماثلة بحياتى إلى حد لا يعرف الانفصال . »

أما الكاتب المسرحى السويدى أوجست سترندبرج الذى كان ابنا غير شرعى لوالد غنى من خادمة ضعيفة بائسة ، فقد كان مفهومه للأبوة مختلفا . إذ أن هذا الشعور بالنقص ظل يخالجه ويعذبه طوال حياته ، وانعكس بدوره على مسرحياته ففى مسرحية « الأب » (عام ١٨٨٧) تتلاشى المآلات التى أحاطت بمفهوم الأبوة من قبل . ذلك أن سترندبرج يتناول العلاقات الحميمة بمعالجة قاسية تكشف عن كل الصراعات والأحقاد الدفينة ، وتلقى الأضواء على العداء المستحكم بين الجنسين اللذين يخوضان حربا لا هوادة فيها ، لكن يبدو أن الغلبة فى النهاية قد عقدت للمرأة . لقد ناضل الكاتب بطل المسرحية نضالا بالغ العنف ضد زوجته لورا ، كما قاوم مصيره مقاومة تثير العطف أكثر مما تثيره من انفعال عنيف . كان حالة مرضية بعقله الممزق ، ومع ذلك فمن الممكن أن نحلله تحليلا كاملا بوصفه شخصية مرضية دون أن ننقل من قوة دفاعه عن الرجولة فى مجتمع طغت عليه النساء . وهو نفس النهج الدرامى الذى يكاد ينطبق على الأب ويللى لومان فى مسرحية آرثر ميلر « موت قوموسيونجى » عندما يفشل فى علاقاته مع كل الناس وعلى رأسهم أبنائه ، ومع ذلك يظل يدافع عن وجوده المأسوى حتى النهاية .

وإذا كان الوهم فى « موت قوموسيونجى » من صنع البطل نفسه حتى يتمثل وطأة الواقع المرير على كاهله ، فإنه فى مسرحية « الأب » من صنع الزوجة الماكرة لورا التى تستدرج بصورة إيمائية زوجها الكاتب للوقوع فى هوة الوهم ، وهم الاعتقاد بأن ابنته برتا

ليست منه ، ومن هذه الهوة دفعت به إلى هوة الجنون والولوت . وهذا الانحياز المتدرج يتصاعد من فصل إلى آخر وبأسلوب درامي غير مباشر ، يجعلنا نستشعر حتمية تأثيره المدمر على البطل الذي كان مستعداً تماماً للتأثر بالانحياز نتيجة كرهه للمرأة بصفة عامة . إن لورا تطعنه في أعز ما يملك وهو أبوته ليرتا . وتتطور للمركة بين الكابتن ولورا ، بحيث يتطابق شررها إلى كل من حولها ، ويستمر استنزاف كل منها للآخر بصورة مأسوية ، وخاصة عندما يرغب الأب في انتقال ابنته برتا من البيت إلى مدرسة داخلية خارج البلدة حتى لا تبقى في البيت تحت إرشاد أمها . وإذا كانت الابنة قد أطاعت أباهما أول الأمر ، فإنها عجزت عن أن تؤيده في اللحظة الحاسمة . بل إن أباهما نفسه يعجز عندما تشعل لورا كل أسلحتها لتنفيذ إرادتها الشيطانية وذلك من خلال الشك الذي تثيره في نفسه ليسرى كالمسم البطيء . وبذلك تحولت جنة الأبوة عنده إلى جحيم من الشك والضيق بتضع هذا في موقف الطبيب الجديد الذي استقدمته لورا لينصح أباهما بعدم الانجراف بأوهامه السود ويلعب عليه بوضع الثقة الكاملة في نسب إبنته إليه ، لكن الأب لا يرى بدا من القول : « وهل هناك محل للثقة عندما يكون الأمر متعلقاً بامرأة ؟ هذا خطير » .

أما مفهوم الأبوة عند برنارد شو والكتاب المسرحيين الذين أتوا بعده ، فكان عقلياً بعيداً عن العواطف والانفعالات الجاهزة التي وجدناها عند ستروندبرج . ففي كتاب « جوهر الاسبسية » يوضح شو أن الآباء يفرضون سلطتهم على الأبناء ويهددونهم بالعقاب والجحيم إذا حاولوا البحث عن السعادة في المنزل عن طريق تحقيق كيانهم المستقل ولذلك يجب ألا تنعجب عندما يثور الأبناء ضد الآباء الذين يتصورون أن الأبوة يمكن أن تحمل في طياتها كل عوامل الارهاب والضغط والقمع والاذلال . ويعتقد شو أن الأبوة والأمومة قد تحولتا بمرور الزمن إلى أقمعة مثالية براقه تخفي وراءها طغياناً حقيقياً . فإذا كان الآباء هم السبب في خروج الأبناء إلى هذا العالم ، فقد وجب عليهم توفير كل أسباب الكرامة واحترام الذات لهم . وليس هذا عطفاً أو تنازلاً منهم بل هو الواجب المفروض عليهم بحكم مسؤوليتهم في انتاج هؤلاء الأبناء . والآباء الذين يتهاونون في القيام بهذا الواجب لا يستحقون التمتع بشرف الأبوة .

في مسرحية « من يدري ؟ » يجسد برنارد شو هذا المفهوم الثوري من خلال شخصية الأب كرامبتون الذي لا يستطيع العيش مع زوجته بعد انجاب ثلاثة أطفال منها وذلك لا مستحالة التفاهم بينها بسبب ضيق أفقه وقصر نظره . وبعد أن يكبر الأطفال ويبلغون مبلغ الشباب يحدث أن يقابلهم كرامبتون ذلك الأب العلق . وعندما يكتشف أن هؤلاء الشباب هم أطفاله يحاول ادعاء مظهر الأب الذي قضى عمره يبحث عنهم ، لكنهم يعاملونه بقسوة بالغة لأن أمهم علمتهم أن ليس كل من أنجب أطفالاً يعد أباً . لقد هجرهم وهجر أمهم منذ سنوات بعيدة ولم يراع حرمة المنزل أو كرامة لزوجته أو حناناً لأطفال . وهو الآن

يتكلم عن حرمة المنزل وكرامة الزوجة وحنان الأطفال وواجباتهم التي تحتم عليهم احترامه وطاقته . ولكنه يجد الطريق مسدودا إلى قلوب الأبناء فيحاول كسبهم بآباءه المزيد من العطف والحنان ، لكنه يواجه بنفس البرود واللامبالاة بل والوقاحة ويدرك في نهاية المسرحية أن الأبوة لا تعنى مجرد انجاب الأطفال ، إنها واجب ومسئولية ، ويجب ألا يتصلى لها إلا كل قادر على حملها .

ويجب ألا نربط بين ثورة أبناء كرامبتون ضد أبيهم وبين نكران الجميل التقليدي الذي نجده في مسرحية شكسبير « الملك لير » عندما أنكرت كل من جونوريل وريجان فضل أبيهما لير عليها وهو الذي اندفع بكل عاطفته الجائعة ليمنحها كل ما يملك من حب ومال وعقل ، في حين حرم ابنته الصغرى كورديليا من كل شيء لأنها لم تدع نفس الحب الكاذب المنافق المؤقت الذي تظاهرت به جونوريل وريجان حتى حصلتا على كل ممتلكاته ثم قاتلتا بطرده شر طردة وهام على وجهه كالحيوانات في البرية . إن موقف لير يكاد يتناقض تماما مع موقف كرامبتون الذي يحس أبناءه في قرارة نفوسهم أن واجبه تجاه أنفسهم أقوى وأهم من واجبه تجاه أبيهم الذي هجرهم في سن طفولتهم لأنه لم ير في الدنيا هدفا سوى حياته الضيقة وأمانته المطلقة وقد علمتهم أنهم أنه يوجد نوعان من النظام الأسري : النوع الأول الذي رتبهم على قيمه ، والمؤسس على الحب المتبادل والعناية بواجب كل فرد تجاه نفسه ، ورفض كل المثاليات الزائفة وتحقيق الذات على أرض صلبة من الواقع الحى المعاش . أما النوع الثاني من الأسرة فانه قائم على الإذلال والضغط والأرهاب ، ولأنك أن الأم قد أنفذت أبناءها من أبيهم عندما تركته يرحل واستقلت بمعيشتها معهم ، ذلك أنه من الآباء الذين يظنون أنهم ينتجون الأطفال لحملتهم .

وقد كتب برنارد شوف كتابه الموسوعى « دليل المرأة الذكية » أن سجلات جمعية الرفق ومحاربة الفسوة على الأطفال لا تزال تثير الغثيان بحيث أصبح من المحتم علينا حماية الأبناء من آباؤهم ، إذا أنه في معظم الأحيان لا يقع الأب تحت طائلة العقاب لتأثر المجتمع بالنظرة المثالية التي تؤكد أنه لا يوجد من يرعى الابن خير من أبيه ، في حين أن القانون صريح في عقابه للمدرس أو رجل التربية أو رجل الشرطة اذا حاول تأديب صبي حدث دون مبرر . ثم يضيف برنارد شوف في مقدمته لمسرحية « شروع في زواج » أن عبودية الأبناء لآبائهم مستندة يوما ما ، وخاصة أن الدولة قد خطت خطوة في اتجاه تحديد العلاقة بين الآباء والأبناء على أساس التشريع القانونى الذى يؤكد أن الأبناء ليسوا مجرد لعب أو دمي لا حول لها ولا قوة في نظر الآباء .

لكن الأديب الانجليزى المعاصر جون مورتيمر كان أكثر هدوءا ورقة في تحليله العلاقة بين الأب والابن في مسرحيته « رحلة حول أبى » فلم يتخذ جانب أحدهما ضد الآخر بل قام بتحليل العلاقة الحساسة بين الاثنين على أساس نفسى يجمع بين روايتى الماضى وتفاعلات

الحاضر في لحظة واحدة مكثفة ، وذلك من وجهة نظر الطرفين . ولذلك فالمسرحية تتطور في جو مختزج فيه الأوهام بالحقائق دون محاولة لاثارة الأشجان والانفعالات الجائعة والأحداث العنيفة كما نجد في مسرحية « كلهم أولادى » مثلاً لأثر ميللر ، التي يتسبب بطلها جو كيرلر في قتل واحد وعشرين من مواطنيه بسبب تغطيته لميوب السلندرات الطائرات ، وهى الجريمة التي تستمر في الاتساع والانحدار حتى تكشفها خطية لارى ابن كيرلر والطيار الذي يتحرر ، أثر سماعه بفضيحة أبيه . وتدمر القبلة التي تفجرها الأسرة كلها للدرجة تدفع الأب المجرم كيرلر الى الانتحار لكننا قبل أن ندرك هذه اللوحة المأسوية يدلى الأب القتال باعترافه وتبريره لفعلة بحيث يتعمى تماماً من كل زخرف وتزييف ومعه يتعمى المجتمع الفاسد كله . ذلك أن ميللر غالباً ما يربط بين الشخصية وخلفيتها الاجتماعية في حين أن جون مورتيمر يفوض في الأعناق السيكلوجية لشخصياته بحيث تتحول الخلفية الاجتماعية إلى مجرد أصداء خافتة . وهو ما يتضح في الرحلة التي قام بها بطله حول أبيه الذي كان بمثابة المركز بالنسبة لدائرة حياته .

ويرى ميللر أن مفهوم الأبوة لا يتجزأ فإذا كان بطله جو كيرلر يشعر بأبوته وبنوة أبنائه ، فلماذا لا يشعر بأبوة البشر الآخرين ، وخاصة هؤلاء الذين قتل أبنائهم داخل الطائرات الحربية التي سقطت لميوب السلندرات التي يعلمها جيداً . وقد تحدث ابنه كريس عن المسؤولية والأخوة والأبوة ، أخوة السلاح وأبوة الرفاق ، حديثاً كان ينبغي أن يثيره الشعور بالاثم ، إلا أن غلظة قلب الأب لم تتأثر ، ويخاطب زوجته بقوله : « كان يجب على أن أقذف به إلى الحياة ، وهو في العاشرة كما قذف بى أهل إليها فالزومه بكسب ما يقوم بأبوة » فيعرف حينئذ ما يكابده الفتى قبل أن يصير شاباً منعافاً هذه الحياة . . . كان هذا هو التبرير الذي قدمه الأب إلى ابنه ليثبت صواب رأيه ومسلكه . لكنه تبرير فاسد يعمل في طياته كل زراية بالقيم الانسانية وعلى رأسها الأبوة ، تبرير لابد أن يعاقب صاحبه عقاباً يتمثل في عزيمة كريس على الرحيل من البيت بعد أن ذكرته آن بواجبه وكيف أن أباه سجن أباهما ظلياً وعدواناً لإلصاق تهمة الطائرات الفاسدة به ، ثم تأتى قمة العقاب بانتحار الأب .

وفي الأدب العربى المعاصر كان نجيب محفوظ من أوائل الأدباء الذين اهتموا بمفهوم الأبوة وأبعاده المتعددة في حياتنا . ففي « الثلاثية » ثلاثين شخصية الأب السيد أحمد عبد الجواد المحور الذى تدور حوله الأحداث والشخصيات سواء في حضورها أو غيابها . وحتى في « السكرية » : الجزء الثالث من « الثلاثية » والذى يبدأ بعد وفاة الأب ، نجد أن شخصيته ما تزال تفرض ظلها على المواقف سواء عن طريق الآثار السيكلوجية التي تركتها داخل الشخصيات ، أو من خلال عناصر الوراثة التي انتقلت منها إلى الأجيال المتعاقبة داخل الأسرة .

كذلك في رواية « الطريق » ينهض البناء الدرامي كله على رحلة بحث البطل عن أبيه الغائب الذي لم يعثر له على أثر ، وكأنه يمثل الإنسان الباحث عن هدف لن يتحقق ، حتى لو ارتكب جريمة القتل في هذا السبيل . إن هذا لن يشفع لصابر بطل الرواية لأن القانون هو القانون ، ولا عذر لصابر لأن أباه نسيه وذلك كان الدافع الأساسي لجريمته ، لكنه دافع لا يعتد به عند تحديد المسؤولية . وهكذا يجيل لصابر أنه لم يعرف شيئا مجديا . تماما مثل الإنسان الذي يولد ويميش ثم يموت أكثر جهلا من ذلك اليوم الذي أتى فيه إلى الحياة . أي أن الأب كان رمزا للمستحيل نفسه لأنه الأب الذي لم تره طوال أحداث الرواية وسمعنا عنه فقط من الشخصيات الأخرى التي حكمت مغامراته الغرامية الأسطورية ، وتنقله من بلد إلى بلد بل من قارة إلى قارة ، معتمدا على ملائحته . فكيف لابن مثل صابر أن يبحث عن بترته عند أب مثل أبيه ؟ وحتى لو وجدته فعلا ، هل كان سيجد فيه الأب الذي يستطيع أن يحمل هذا الاسم ؟ الجواب بالطبع : لا .

وهكذا تتعدد مقاميم الأبوة من عصر لآخر ، ومن مجتمع لآخر ، ومن أديب لآخر ، وستظل تتعدد وتعمق طالما أن هناك حياة على الأرض .

٢ - الأرض

تنوع استخدام الأدباء لمفهوم الأرض عبر تاريخ الأدب الأنسالي فممنهم من وجد فيها الأم الرعوم التي لا تكف عن العطاء والنماء والحير ، فهي في نظرهم مصدر الحياة البشرية ، في حين رأى فيها البعض الآخر نهاية كل حي ، فقد استطاع تراها أن يمتص أجساد جميع الذين رحلوا من البشر منذ بدء الخليقة ، ومنهم من اعتبرها تحدياً مستمراً للإنسان الذي يتحتم عليه أن يكلح ويعرق حتى يفرض عليها إرادته وعلمه كي يستخرج منها كنوزها وخيراتها . ولكن مهما تنوعت مفاهيم الأدباء للأرض فإنهم - بدون استثناء - وجدوا فيها كياناً نابضاً بالحياة المتدفقة ، ولم تكن في أعمالهم مجرد شيء لا يؤثر أو يتأثر . بل كانت العلاقة العضوية بين الإنسان والأرض محورا لكثير من الأعمال الأدبية ، الشعرية والروائية على حد سواء . وجميع الأدباء الذين كانت لهم اهتمامات فلسفية وفنية بالطبيعة ، برزت الأرض في أعمالهم كأساس مادي تنبض عليه كل عناصر الطبيعة الفيزيائية .

في « الفردوس المفقود » للشاعر الملحمي الانجليزي جون ميلتون تجسد أمسانا الأرض ككائن حي عندما يقول :

« شعرت الأرض بعمق الجرح ، والطبيعة من فوق عرشها
تهدت عبر كل مظاهرها التي جسدتها رعبها
لقد ضاع كل شيء . »

أما الشاعر شيللي فيجسد وحدة الوجود في قصيدة « ايبسيسكلينون » عندما يقول :

« برزت صورة الأرض والمحيط
يتام كل منهما في حضن الآخر ويعلم
بالأمواج والزهور والسحاب والغابات والصخور وكل ما تقرأه في ابتسامتها ،
وكل ما تسميه واقعا »

ومن الواضح أن الشاعر الإنجليزي ابراهام كاوي (١٦١٨ - ١٦٦٧) كان من الأدباء الرواد الذي بلوروا وحدة الوجود من خلال تجميعهم للوظيفة العضوية التي تقوم بها الأرض تجاه كل الوجودات في قصيدة « الشرب » يقول :

« شربت الأرض الظمأى المطر بين حناياها
شربت ثانية وثلاثية طلبة المزيد
والنبات امتص رحيق الأرض
وجعله الشرب المستمر نديا جيلاً »

أما كولردج في قصيدة « كويلاخان » فيجعل الأرض تنفس في شهيق وزفير عميقين ، بل إنها تلهث من فرط الحيوية الكامنة فيها . كذلك يجعل روبرت براوننج (١٨١٢ - ١٨٨٩) الأرض ترسم على وجهها الأسمر الفاتن ابتسامة عملاقة في قصيدة « زوجة جيمس لي » ، في حين يقول في قصيدة « بجوار المدفأة » إن الإنسان لا وجود له عندما تنشق الأرض وتفتتح السهاء . أما إميل برونني المتشائمة فالأرض في نظرها قبر كبير بارد ، وكل ما يحصده الإنسان هو ضجعة نهائية تحت الجليد المتراكم . إنها النعمة السائلة في معظم قصائدها ، فهي لا ترى خلاصاً إلا في الله عز وجل ، إنه الراحة الحقيقية والأبدية . لذلك تقول في قصيدة « السطور الأخيرة » :

« الأرض والإنسان يزولان
والشموس والأكوان تتوقف عن الوجود
لكنك الواحد الأحد
الذي لا وجود لأى وجود إلا فيك »

وكان الشاعر الأمريكي وولت ويتمان من الشعراء الذين أحبوا الأرض بكل مظاهرها المادية والروحية على حد سواء . كان يسمى للامساك بالوجود ككل من خلال الأرض ، فلم يعمل أو يتفكر الأشياء التي يعتبرها الآخرون تافهة وغير جديرة بالاعتبار . لم يفرق بين النظام الكوني بكل رهيته وجبروته وبين أصغر الجزئيات التي فيه . إنعكس هذا المفهوم بدوره على قصائده ، فلم تعد هناك أفكار شعرية وأخرى غير ذلك . فالعبرة بالمعالجة الشعرية ، وليست بنوعية المضمون ؛ لذلك من حق الشاعر أن يتحدث عن كل الجزئيات المرتبطة بالأرض مهما بدت تافهة في نظر الآخرين ، طالما أنه قادر على ادخالها عالم الشعر بكل مقاييسه وأوزانه . ينطبق هذا المفهوم على قصيدته الطويلة « أغنية نفس » حيث تتجلب وحدة الكون في كل صوره المتتابعة التي تميز كل قصائد ديوان « أوراق العشب » . يقول ويتمان في هذه القصيدة :

« إن أعتقد أن كل ورقة عشب لا تنقل عن رحلات النجوم والأفلاك
نجد الكمال نفسه في حبة الرمل وفي بيضة العصفور الصغير
على حين تحاكي الضفدعة أسمى أشياء الكون
وتخاطب أشجار الكروم أشجار الحور في الساء » .

أما الشاعر والروائي الانجليزي جورج ميرديث (١٨٢٨ - ١٩٠٩) فقد أحال معظم قصائده ورواياته إلى أهانيج وتراتيل في حب الأرض وعشق كل مظاهرها ، وأقام مفهومه للتطور الإنسان على علاقة الإنسان بالأرض . فالحياة الطبيعية الحقيقية تصل إلى أعلى درجات كمالها في الإنسان الذي يعرف كيف يستمد طاقاته من الأرض ، تماما مثل الشجرة التي تستمد عصاراتها من خصوبة التربة . وعندما تتحد هذه الطاقات مع عقل الإنسان فإنه يتمكن من تحقيق أهداف التطور . لذلك يرى ميرديث في الأرض شيئا مقدسا ، أولا لأنها من صنع يدي الله ، وثانيا لأنها لا تمنح الإنسان سوى الخير والحياة . وينادي ميرديث بأن الإنسان الحقيقي هو الذي يحيل تصرفاته إلى تجسيد لهذا الخير ، أي عليه أن يقلد قيم الأرض . أما طاقات العنف والتدمير التي قد تبرزها الأرض من حين لآخر ، فعل الإنسان أن يتجنبها ، وفي الوقت نفسه عليه أن يتحكم في طاقات العنف والتدمير الكامنة داخله .

ويرى ميرديث أن الأرض كتاب مفتوح لمن يستطيع قراءته ، إنها بداية الإنسان ونهايته ، وعمل الإنسان أن يعي صفحاته جيدا حتى يدرك معنى وجوده الحقيقي . يتمتع ميرديث إحدى هذه الصفحات في قصيدته « ميلاباس » حيث يقول :

« لم يحدث في الغابات
أن عرف الجنون الأبيض طريقا فالكل عقل وصحة
تدور الغابات : كظلال الشجرة المورقة
تشبه حركاتها حركة الحية ذات الجلود الضاربة
تتمتع القوضى حيث تنصت إلى التراتيل البدائية
تراتيل الأرض في الغابات تجسد جوهر الصراع الوحشى » .

وميلاباس هذا هو الطيب الاغريقي الذي اشتهر بقدرته على فهم لغة الطير . ومن خلال شخصيته جسد ميرديث العلاقة الحقيقية بين الإنسان والأرض بكل ما عليها من حيوانات وطيور وحشرات . فقد كان حب ميلاباس لهذه الكائنات سببا في حصوله على الحكمة والنظر الثاقب الذي يريه العاطفة البدائية النقية على حقيقتها ، ويمكنه من شق طريقه صوب التطور والرقى . وهذه النعمة كانت بمثابة اللحن الرئيسى الذي اقام عليه ميرديث معظم أعماله الأدبية . حتى في رواياته كانت شخصياته تعيد عزاماها الفعل بين أحضان الطبيعة وفوق صدر الأرض التي اهتمها كل الأفكار والأحاسيس السامية ولذلك تشكلت تصرفاتها تبعا لمفهومها لمعنى الأرض والطبيعة .

في رواية « الأرض » التي كتبها الروائي الفرنسي إميل زولا عام ١٨٨٧ تتجسد العلاقة الدرامية بين الإنسان والأرض ، وخاصة أنه ركز على تنويع ملكية الإنسان للأرض وكيف تصير عنها صراعات لا نهاية لها . فهي محور حياة البشر القائمين عليها ، ولذلك فالبطولة معقودة لها من أول الرواية حتى نهايتها . ومن هنا كانت اللوحات التشكيلية التي يفرد بها زولا لتجسيد هذه المعاني والدلالات . ففي افتتاحية الرواية تغطي سماء نهايات أكتوبر الرمادية عشرة فراسخ من الأرض المزروعة تتتابع فيها الأحواض الصفراء من الأرض الجيلة الحارث التي تتخللها بقع خضراء من نبات الدحرج والبرسيم ، ويمتد السهل ثم يتلاشى على البعد مندجما في الأفق الذي يبدو في تحديده واستدارته وكأنه أفق البحر . كل هذا يلائل واحد ، ولا شجرة واحدة تشوب انبساط هذا السهل ، اللهم إلا غابة صغيرة في الغرب تزين السماء بشريط بني داكن .

أما العجوز ففوان فقد أحب الأرض كما يحب العاشق امرأة ساحرة الجمال ، حبا من ذلك النوع الذي يدفع الرجل إلى ارتكاب جريمة قتل من أجل محبته . لم يحب زوجته ولا أولاده ولا أي إنسان آخر كما أحب الأرض . لكن مأساته بدأت عندما تقدمت به السن ، فاضطر إلى التخل عن محبته الجميلة لأولاده . تماما كما قدمها له أبوه من قبل لكن ففوان قدمها لأبنائه وهو مفتاظ مكره . فكما كان يود أن يحتفظ بمحبته إلى الأبد . وكان ظنه وإحساسه في محبتها لأنه عندما فقد الأرض ، فقد معها الاحترام والتقدير والاعزاز وكيانه الإنسان الذي انتهكه أقرب الناس إليه . وهذا ما كانت أخته الكبرى لاجرا قد حذرته منه عندما قالت له :

« أنت أحمق . لقد أعطيتك نصيحتي من قبل فإذا تخليت عن أرضك وأنت قادر على الوقوف على قدميك ، فأنت كسلان وغبي أما أنا فلن أفعل ذلك بأرضي ولو ذبحوني بسكين وتركوني أدمى حتى الموت . أترك أملاكي ليأخذها الآخرون ؟ هل أدمر نفسي من أجل هؤلاء الأولاد التمساء ؟ أبدا . . . لن يحدث ذلك أبدا » .

وعندما يعترض ففوان بقوله إن الأرض لا بد أن تعاني من ضعف الإنسان عندما يفقد القدرة على حرثها ، ترد عليه أخته بأنها تفضل أن تعاني الأرض ، وأن تذهب إليها كل صباح لتراقب الحشائش وهي تنمو فيها على أن تتنازل عن بوصة واحدة منها . وبالفعل لم تكن عملية تقسيم الأرض سهلة بل أثارت كثيرا من المشكلات حول طريقة التقسيم ونوع الأرض . وأخيرا بعد معارك ضارية بدأ الأمر وكأنه سوى ، لكن النفوس بدأت تنكشف على حقيقتها ، وطمعت الأطماع والأحقاد فوق السطح ، وتحول حب الملكية إلى صراع مميت مستميت لا تقوم فيه للقيم والأخلاق قائمة ، لدرجة أن بوترو يقول لأبيه ففوان مبتهيا الصراحة والوقاحة :

« إننا لانأبه بك على الإطلاق ، ما قيمتك ؟ أنت تسأوى بعض النقود لا أكثر ولا أقل . لقد مضى زمانك وأسلمت أرضك لنا وما عليك إلا أن تحرس ولا تزعجنى مرة أخرى » .

أما الرواية الأمريكية بيرو بك فقد ظلت أدبية مغمورة حتى كتبت رواية « الأرض الطيبة » عام ١٩٣١ . وهى الرواية التى أخرجتها إلى المجال العلمى والانتشار العريض بما تحمله من تجسيد رائع لمعاناة الفلاح الصينى وكفاحه كى يخرج الأرض أطيب ما عندها لكن حياته ظلت رمزا للشقاء والبؤس . وفى الواقع فإن شخصية البطل وانج لانج لا تمثل الفلاح الصينى المكافح بقدر ما تجسد صراع الإنسان وتمسكه بالأرض التى يشعر أن جلوهه تمتد لتشعب فى باطنها . ولذلك فالبطولة معقودة للأرض كما هى معقودة للانسان تماما . ومن العلاقة العضوية بين الانسان والأرض نبتت رواية « الأرض الطيبة » فليست هناك ثمة مغامرات من ذلك النوع الذى تميزت به روايات الشرق الحافل بالغموض والأسرار والغرابة . فرواية « الأرض الطيبة » تحكى ببساطة متناهية قصة حياة فلاح من الصين والأحداث التقليدية التى تقع فيها من زواج وانجاب للأطفال ومجاعة و وفاة ... الخ .

وعلى الرغم من أن الأحداث والمواقف تبدو تقليدية ، إذ ليس فيها من الإثارة الروائية المعتادة شيء ، فإن للمعالجة الفنية للمواقف والشخصيات ليست تقليدية بالرة . فالرواية عبارة عن لوحات متتابعة عن الحياة فى الصين ، لكنها لا تعتمد فقط على التسجيل الوصفى ، بل تكمن فى الصراع الدرامى علاقة عضوية بين الشخصيات الرئيسية وبين الخلفيات الوصفية بحيث لا يمكن الفصل بين الفلاح والأرض ، أو بين الإنسان والصين .

وفى الأدب العربى المعاصر كتب عبد الرحمن الشرقاوى رواية « الأرض » بنفس مفهوم إميل زولا وبيرو بك تقريبا . فالأرض عنده ليست مادة صماء يستخدمها الإنسان فى الحصول على احتياجات حياته المادية بل إن معناها وقيمتها ودلالاتها تتسع وتمتد لتشمل كل القيم التى تمنح معنى لحياة الإنسان بكل أبعادها المادية والروحية والفكرية والنفسية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية . لذلك كان الصراع الدرامى الذى دارت رحاه بطول الرواية بين أهالى القرية ويمثل الحكومة أو السلطة هو العمود الفقري الذى ارتبطت به كل الشخصيات والأحداث والمواقف ، فى حين كانت الأرض هى البطل الحقيقى ، والمحور الذى تدور حوله كل الشخصيات دون استثناء ، ومركز الدائرة التى تتبع منه كل الأحاسيس التى تحتاحها وتتناقض فيها بينها سواء أكانت أحاسيس حب أو حقد ، صراع أو سلام ، مقاومة أو استسلام ، فرح أو حزن ، أمل أو يأس ، إنطلاق أو إحباط ... الخ .

وكانت بداية الصراع الحقيقى حول أيام الرى التى خفضتها الحكومة من عشرة أيام إلى خمسة أيام مما هدد المحاصيل بالموت عطشا ، وبما أشعل الصراع بين أهالى القرية أنفسهم

حول الماء . كل هذا من أجل ألا يشارك أحد من الفلاحين محمود بك حميل السلطة في كمية المياه المتوافرة للرى برغم أن الكمية تكفى الجميع . ثم تطور الصراع عندما بحثت الحكومة بمندوبيها وعمالها كي يشقوا طريقاً زراعياً جديداً يمر أمام قصر الباشا الجديد الذى لا يقع على الجسر ، وترتب على ذلك أن نزعزت ملكية كل الفلاحين الذين تقع أراضيهم على الشريط المقترح لإقامة الطريق وظللت كفة السلطة والاتطاع واجسدة بحكم الخبت والتآمر والمناورة إلى أن بدأ الوعي بنمويين الفلاحين وهرفلوا كليل يتصلون بأحزاب المعارضة وحل رأسها الوفد الذى كان يحارب حكومة اسماعيل صدقى وحزب الشعب الذى يرأسه .

هذا هو خط الصراع الرئيسى فى الرواية . فقد كانت القرية هابيزة حتى أن تقف لتلتقط أنفاسها فى تلك السنوات التى يلعبها دائماً صراع لا يهدأ من أجل الأرض . وكان القلائل الذين يملكون أرضاً فى القرية ينمون بالضرائب المتجمدة على الأرض ، وبالصراف الذى يطالبهم بمال الحكومة ، ويهددهم دائماً بالحجز على الأرض . أما الحطوط الثانوية التى تفرعت من هذا الخط الرئيسى فقد تمثلت فى الرجال والفتيان الذين لم يكن يعنيه أن تنتزع الأرض من أيلى الملاك أم تظل ، مادام كل واحد منهم يجب أن يبعث آخر الأمر عن حقل يعمل فيه طول النهار . بل إنهم كانوا يحاولون دائماً أن يخفوا ضحكائهم الشامتة كلما شاهدوا الصراف يدخل ومعه خفير بيندلية إلى بيت أسد الدين يملكون أرضاً فى القرية . المهم أن الأرض كانت دائماً محور الصراع سواء على المستوى المحلى بين أهالى القرية أنفسهم أو على المستوى القومى بين الأهالى وممثل السلطة .

ومن الواضح أن الأرض ستظل محورا لأعمال أدبية عديدة طالما أن الإنسان لا يجد مكاناً آخر يستطيع أن يعيش فيه سواها . ولذلك مهما تباعدت الأوطان ، وتتابعت الأزمان فإن الأرض هى الحياة والوجود للإنسان . قد يختلف مفهومه لها طبقاً لسنة التطور ، لكنه لن يفقد اهتمامه وارتباطه بها لأنها قدره وبدايته كما هى نهايته .

٢ - الأسرة

كانت الأسرة مضمونا مفضلاً لكثير من كتاب المسرح والرواية بطول تاريخ الأدب العالمى . فالعلاقات داخل الأسرة الواحدة تشكل مناخاً أكثر طيبة وواقعية لاحتمالات الصراع والتطور الدراميين من التجمعات الأخرى التى قد تبدو فيها العلاقات الاجتماعية وأمية أو مفتعلة . وقد أصبح هنالك نوع من الدراما أو المسرحية ذات الملامح المتميزة المتبلورة فنيا وفكرياً ، عرف باسم « المسرحية الأسرية أو العائلية » . وهى مسرحية يمكن أن تلبس ثوب المأساة أو الميودراما أو الملهة أو المهزلة .

والأغريق الذين ابتدعوا المأساة ، لم يتدعوا إلا عندما اكتشفوا الامكانات الموجودة فى الأسرة الأبوية الكبيرة ، والأبديولوجية الفكرية والاجتماعية الناهمة منها . ويبدو أنهم وجدوا الفضيلة الكبرى فى علاقة الولاء والحرمة القائمة بين الرجل وزوجته ، بين الأب ابن وأبويه ، بين الأخ وأخته . وكان مضمون المأساة الذى يتكرر هو انتهاك حرمة هذه العلاقة . وما الذى يمكن أن يكون أسوأ انتهاك يتخيله الإنسان للعلاقة الزوجية والعلاقة البنوية مما ؟ إنها جريمة أوديب المزدوجة بطبيعة الحال .

وكان الأغريق يقولون بأن من البيوت بيوتاً ملوثة تحمل عليها اللعنة جيلاً بعد جيل ، ولا ترتفع عنها إلا بعد أن تدمرها تدميراً أو يأتها عفو السماء . وهذا هو الأغلب . فمثلاً جرت الأساطير الاغريقية أن أسرة أترويس كانت إحدى هذه الأسر الملوثة الملعونة . ولم تكن أسرة أترويس ملوثة أو ملعونة لأن القدر قد اختص أبناء هذه الأسرة بكيده ولكن لأن أفعالهم وجرائمهم قد جرت عليهم هذه اللعنة .

شكلت حياة هذه الأسرة أهم ثلاث مسرحيات وصلت إلينا من أسخيلوس : « أجا ممنون » و « حاملات القرايين » و « الصافحات » وهى فى مجموعها تشكل مأساة أوريست أو ما عرف « بالأوريستيا » . وكان من عادة الأغريق أن ينشثوا المأسى من ثلاث تراجيديات

تؤلف وحدة واحدة وتدور حول موضوع واحد أو بالأصح حول أسرة واحدة ذلك أنها تتناول بطلا من الأبطال في ثلاث مراحل ، من خلال علاقاته وصراعاته الأسرية المعقدة .

بدأت اللعنة تسرى في أسرة أوريسست منذ أن تخاصم أتريوس وثايسست ، ولدا بيلوس ، لأن ثايسست أفسد زوجة أتريوس . فنشأ العداء القاتل بينهما وانتقم أتريوس من أخيه انتقاما رهيبا عندما ذبح أطفال ثايسست وأقام لأخيه مأدبة وأطعم أخاه من لحم بنيه . وهكذا حلت اللعنة على آل أتريوس عقابا لهم على هذه الجريمة الشنيعة ، وأصبحت أسرته ملوثة جيلا بعد جيل .

ويعد اسخيليوس جاء سوفوكليس ليقدّم مأساة « أوديب ملكا » التي يقتل فيها البطل أياه ويتزوج من أمه . صحيح أنه لم يفعل هذه الجريمة البشعة على علم منه ، لكن الجهل بقوانين التراجيديا لا يعفى من العقوبة التي تصبح حتمية بمجرد ارتكاب الجريمة . فالغدر يرسم للبطل طريق مجده ويسطر له خط السقوط أيضا ، ولكن بقدر ما تربصنا بسيطرة القدر على حياة الإنسان ، تتعاطف كذلك مع كفاح الإنسان في سبيل تغيير مصيره والتخلص من اللعنة التي حلت بأسرته .

واستمرت نفس التقاليد التي أرساها الاغريق ، ورسخت في تربة المسرح العالمي إلى أن وصلت إلى قممها في المسرح الحديث . فمثلا في مسرحية بوجين أونيل « في ظلال الدردار » تدور الأحداث والمواقف من أولها إلى آخرها في بيت ريفي تملكه أسرة كابوت في ولاية نيوانجلاند عام ١٨٥٠ . وليس في هذا البيت إلا أربعة أشخاص هم أسرة كابوت : إفرام كابوت الأب ، وأبنؤه الثلاثة سيمون وبيتر وأبيي ، ومعهم شخص خاص خاص يسكن البيت ويتمشى في جنباته ولعله يتحكم في كل ما يجري من أحداث دون أن تراه العيون ، وهذا الخامس هو روح زوجة صاحب الدار إفرام كابوت أو زوجته الثانية التي توفيت منذ زمن طويل ولكن روحها لا تزال رابضة في الدار لا تريد أن ترحلها ، وإلى هؤلاء الأربعة أو الخمسة يضاف شخص خاص أو سادس هو أبى بتنام التي جاء بها إفرام كابوت لتكون زوجته الثالثة فتكون هذه بداية المأساة .

في مسرحية « رحلة يوم طويل حتى منتصف الليل » يقدم أونيل أسرة ملعونة تطارد أفرادها أشباح غريبة ، ويختلط فيهم الحب والانتانية والشلوذ . فهي اذن حلقة مفرغة أطبقت على الأسرة ولا تخرج لها منها إلا بالنهاية الفاجعة ، والحياة في هذه الأسرة أشبه برحلة طويلة في نهار طويل لا ينتهي إلا بعد أن يرعى الليل سدوله ، لأنها لا تنتهي بالموت ، كما ينتهي النهار بالليل بل تنتهي بالجنون . فنحن نشبع أفراد هذه الأسرة يوما كاملا ، فنزير الغرفة الرئيسية بدار أسرة تايرون في الصباح حيث يستيقظون ويمتعمون بعد الفطور ثم حين يمتمون بعد الغذاء ثم حين يمتمون مرة ثالثة في المساء . ولا نتركهم إلا بعد منتصف الليل حين ينزل الستار الأخير على هذه الأسرة المأسوية .

هذا من ناحية المأساة ، أما الملهة أو للسرحة المازلة (الفارص) فتعالج قضية الأسرة وإن كان أسلوبها مختلفا . في كتاب « رفيق أو كسفورد إلى المسرح » نجد تعريفا للفارص على أنها مسرحية كاملة الطول تعالج موقفا عثيا ينهض عادة على الحياتات الزوجية . ومن هنا نشأت عبارة « مهزلة غرفة النوم » ولكن ظللا دخل العبث والحيانة في الاعتبار فلا بد من وجود عناصر مأسوية مما يوضح أن الحدود بين المأساة والمهزلة ليست متبلورة كما يظن كثير من النقاد . فمأساة « عطيل » مثلا تجمع بين الامكانات المأسوية والكوميديا ، بين العناصر الميلودرامية والمزلية ، طبقا لمزاج المشاهد ، وحالته النفسية المؤقتة ، ونظرتة إلى الحياة بصفة عامة . ولذلك فإن النظرة إلى الاحساس بالعبث والشك في الحياة نظرة نسبية بحثة .

ويبدو أن الفرق بين المأساة والمهزلة يكمن فقط في اختلاف أسلوب المعالجة الدرامية ، فإذا كان انتهاك حرمة الأسرة من المضامين الشائعة في الكوميديا التي توجه إليها سهام التهكم والسخرية ، فإن المأساة تستخدم أسلحة العطف والخوف . وكان لودفيج بكنز - أحد تلاميذ فرويد الأوائل - قد طبق عقلة أوديب على الكوميديا ، فقال : إذا كانت المأساة تظهر الابن وهو يدفع ثمن تمرده على أبيه ، فإن الكوميديا تظهر الابن مستصرا ، والاب مهزوما . يتنافس الأب والابن على امتلاك الأم ، وتكون الغلبة للابن . وكذلك فإن بكنز يؤمن بأن دراما المثلث الشهير : الزوج والزوجة والعشيق ، هي مجرد قناع حديث لثلاثي الأب والأم والابن . ويطبق الناقد ايريك بتل هذا المفهوم على مسرحية برناردشو « كانديدا » التي يقوم فيها موريل وكانديدا ومارشيانكس بأدوار الأب والأم والابن ، سواء أكان هذا على وعى من المشاهدين أم غير ذلك .

ويؤكّد بتل أن قصة أوديب تحولت إلى مسرحية المشكلة في أواخر القرن التاسع عشر . ففي مسرحية مبكرة أخرى ليشو « مهنة المسزوارين » يبرز نفس الاتجاه الذي يبدو أن شو قد استوحاه من أستاذه إبسن وخاصة في مسرحيته « الأشباح » و « روزمر شولم » ، وإن كانت هذه المسرحيات الثلاث قد بدت لمعاصريها كأنها تعالج أساما مشكلات فترتهم الاجتماعية كالرق الأبيض ، والزهرى الموروث ، والأفكار الطليعية . . الخ . لكن جمهور اليوم تفهمها بأسلوب أفضل حين تبين المضمون الأوديبى الكامن فيها : أي أنها ليست مسرحيات اجتماعية فحسب بل سيكلوجية أيضا .

وفي بحث مستفيض للمسرحى الأمريكى آرثر ميللر بعنوان « الأسرة في الدراما الحديثة » يوضح أن الدراما الواقعية بكل أشكالها المتعددة ، ويطول تاريخها العريض ، نهضت على معالجتها للمضمون الأسرة الذي يتيح لها علاقات طييمية منطقية بين الشخصيات ، ويعمل الضغوط الواقعة على كاهلها والصراعات المشكلة للمواقف نتائج أصيلة وغير مقحمة على بناء المسرحية من الخارج كما يحدث أحيانا في المسرحيات غير الواقعية أو تلك التي تدور حول كيانات اجتماعية أخرى غير الأسرة . ويرى ميللر أن إبسن

وأوتيل قد اتخذوا من مدلولات البناء الاجتماعى والسيكولوجى والاقتصادى للأسرة هيكلًا عامًا لبناء مسرحياتهم . وغالبًا ما نبع الصراع الدرامى من التناقض المثير بين قيم الأسرة التقليدية وحتيمات المجتمع التى تفرض سلوكًا مغايرًا . فإذا كان من السهل على الإنسان أن يعيش وسط أسرة لأنه ولد وترى فيها أصلًا ، فإنه من الصعب عليه أن يجعل من المجتمع الخارجى الكبير أسرة له .

إن ميللر يقول إن المدلول الحقيقى للأسرة لا يتطور إلا من خلال كونها خلية عضوية من خلايا المجتمع الكبير . ولذلك فالشخصيات تتحرك داخلها لكنها لا تفقد ارتباطاتها الاجتماعية خارجها سواء أكانت إيجابية أو سلبية . ويطبق ميللر هذا المفهوم الشامل على مسرحيته « موت قومسونجى » فيوضح أن الصراع بين الأب والابن من أجل إثبات الوجود كان يمكن أن يفقد قيمته لو اقتصر على حدود الأسرة ، لكنه يكتسب مدلولاته الرمزية والدرامية من تغوله فى أحراش المجتمع الكبير . كذلك تمثلت مأساة بلاتش دى بوا فى مسرحية « عربة اسمها اللغة » لتينسى ويليامز فى أنها تعرضت للطرد خارج نطاق الأسرة كى تواجه المجتمع بكل وحشيته .

ويتوسع ميللر فى مفهومه الدرامى للأسرة فيطبقه على مسرحيات عظيمة مثل « أوديب » و « هاملت » و « الملك لير » ويقول إن قمة المأساة لا تتمثل فى شعور الإنسان بالانتماء إلى مجتمعه ، بقدر ما تتجسد فى احساسه بالفردية وسط أسرته . إنه بهذا يتم اقتلاعه من جذوره فيفقد التوازن تمامًا ، بل يفقد إنسانيته بطريقة أوبأخرى . فالأسرة هى المصدر الأول والأساسى الذى يشبع احساس الانتهاء الفريزى عند الإنسان ، ويشكل نظرتة تجاه الحياة ، ويصوغ كيانته الفكرى والاجتماعى والاقتصادى والسلوكى . وقد أثبت ت . س . اليوت فى مسرحية « حفل كوكتيل » أن هذا المضمون الاجتماعى من الخصوبة الفكرية بحيث يمكن معالجته معالجة شعرية . كذلك أثبت ثورنتون وابلدر بمسرحيته الشعرية « بلدتنا » أن روح الشعر يمكن أن تسرى فى هذا المضمون عندما يرتبط بإيقاع الإنسان الفكرى والسلوكى بإيقاع أسرته ، ويخرج من نطاق الأسرة بمفهومها التقليدى الضيق إلى مجالها الإنسان الرحب . وذلك على الرغم من أن المسرحية تستخدم الأسرة التقليدية مضمونها لها : الأب والأم والأخ والأخت ، ذلك أنهم اكتسبوا أبعادًا إنسانية أشمل من خلال المعالجة الدرامية والرمزية .

ولم يجد الكاتب المسرحى الروسى أنطون تشيكوف غير الأسرة منطلقًا دراميا كى يطور مأساة المجتمع المنهار فى روسيا القيصرية ، ففى مسرحياته وخاصة فى « الشقيقات الثلاث » ، و « بستان الكرز » و « الحبال فانيا » تمتد الصراعات والأجاطات داخل الأسرة لتشمل المجتمع كله . وقد نجح تشيكوف من خلال ارتباطه بـ دراما الأسرة فى تفادى

التسجيل الاجتماعي المباشر المرتين بفترة اجتماعية مؤقتة ، وبذلك خرج من نطاق المجتمع المحلود إلى مجال الإنسان الرحب .

وفي مصر تأثر كتاب المسرح المعاصر بهذه الاتجاهات الواقعة فنجد في مسرحيات نعمان عاشور ورشاد رشدي وسعد الدين وهبة ويوسف اديس مثلاً مزيجاً من إيسن وشو وتشيكوف وأويل وويليامز وميللر وغيرهم . فمعظمها مسرحيات تتخذ من الأسرة المصرية المعاصرة منطلقاً لبلورة قيم المجتمع وتناقضاته وصراعاته ، وإن كانت هناك محاولات جادة لتأصيل المضمون الفكري إلا أن الشكل الفني لا يزال متأثراً إلى حد كبير بإنجازات المسرح العالمي ، وهي انجازات - على أية حال - ملك للجميع .

ولم تفرض الأسرة نفسها على المسرحية فحسب ، بل أثبتت وجودها أيضاً في الرواية . ففي نماذجها المبكرة كرواية « جوزيف أندروز » لهنري فيلدنج ، و« بامبلا » لصاصويل ريتشاردسون ، وكل روايات جين أوستن ، وغيرها نجد الأسرة تترى على عرش مضمونها . بل إن بعض الروايات الضخمة أو التي تقع في أكثر من جزء كتبت خصيصاً لتتبع تاريخ ومراحل أسرة من الأسر ، كما نجد في « ثلاثية كليها نجر » و« تاريخ أسرة فورسايت » ، و« ماكياقيل الجليد » ، و« تسجيلات درايزر للحياة الأمريكية » ، و« طريق البشر » . هذه الروايات تستخدم مضمون الأسرة كي تعرض لنا قطاعاً من مجتمع معاصر في مراحل تطوره وتغييره .

ويرى ادوين موير في كتابه « بناء الرواية » أن جالزورثي وويلز ودرايزر وبتلر يحاولوا تجسيد حقيقة إنسانية صالحة لكل زمان في رواياتهم تلك ، بل اكتفوا ببلورة المجتمع في مرحلة انتقال معينة من خلال شخصيات حقيقية تمثله ، ولذلك فهي تحمل كل شيء إلى خاص ، نسبي وتاريخي . إنها لا ترى الخيال بعين الشمول ، وإنما بالعين الاخبارية غير الفاحصة ، يساعدنا ذكاء بحسن التتبع . ورأي موير يتفق مع نظرة الناقد الفرنسي رامون فرنانديز في روايتين مثل « ماكياقيل الجليد » و« تاريخ أسرة فورسايت » عندما يقول إن مفهوم المجتمع عند ويلز وجالزورثي مفهوم مجرد في أساسه ، لا حقيقة خيالية وهما بالتالي لا يعيدان خلق المجتمع في رواياتهما ، إنما يصورانه فقط ، أو بالحرى يصوران أفكارها عنه .

في « تاريخ أسرة فورسايت » يتتبع جالزورثي تاريخ أسرة من الطبقة الوسطى الغنية في حوالي ألف صفحة ، وذلك في فترة زمنية تمتد ما بين سنة ١٨٨٦ وسنة ١٩٢٧ . وأهم ما يميز هذه العائلة ، حبها الشديد للملكية وتعلقها التام بفريزة الاقتناء والتجميع إلى الحد الذي يقرب من العبادة والتقدس ، وهناك أيضاً شعورها بالرضا التام عن نفسها وأعمالها وإعراضها عن القيم الفنية الجمالية . وتتجلى هذه النزعة في طريقة جالزورثي في رسم

شخصية سومز فورسايت المحامي الناجح الذى يزعمه أن رأس العائلة الرجل المعجوز الوقور جوليون فورسايت يتغنى بالجمال وعشقه ، وزعمه أكثر أن يرى زوجته إيرين تتعلق بالفكرة الجمالية ذاتها بعد أن ضمها إلى قائمة مقتنياته الثمينة .

وترفض إيرين أن تعامل على أنها شيء ثمين يقتنى ويتوق قلبها لصبرة الحب الحقيقي ، فتقع فى غرام مهندس معمارى . وفى قصته « المحكمة » تستمر حياة سومز فورسايت الذى أصابه الملل ، وتلقى إلى انجاب ذرية فيحن للرجوع إلى إيرين ويتبعها إلى باريس ، لكنه يطلقها هناك ويتزوج من الشابة الفرنسية أنيت ، أما زوجته السابقة فتتزوج من جوليون الصغير . وبعد ذلك بتسع عشرة سنة تقابل ابنة سوفر واسمها فلير الشاب جون ابن إيرين ، وتقع فى غرامه .

وفى الجزء الثالث من الرواية والذى كتبه جالزورثى تحت عنوان « للابيار » يسرد لنا بإفاضة ما اكتشف حياة العائلة من حزن وقلق يمتدان من سومز وإيرين إلى الشاب والفتاة . ذلك أن فلير لا تتزوج من جون فى النهاية ، بل تتزوج من شخص أرتقراطى ابن لبارون ، وهو زواج لا يشير غضب سومز الذى أصبح يعتقد أن كل شيء أصبح « للابيار » .

فى رواية « طريق البشر » لصامويل بتلر تقوم شخصيات أسرة المؤلف بأهم ومعظم الأدوار ، وإذا استثنينا أسرة بتلر لم نجد فى الرواية غير شخصيات قليلة رسمت من أشخاص معروفين فى واقع الحياة ، وقد عرف القراء المعاصرون أهم هؤلاء الأشخاص . وكان بتلر ينقل عن الأشخاص الحقيقيين كلما كان أجدى فى تصوير أبعاد أسرته وأوضاعها . وبالرغم من هذا التصوير شبه الفوتوغرافى لأسرة بتلر ، فإنه من خلال المزج بين الجانب الأخلاقى والعنصر الساخر ، استطاع أن ينسج رواية متكاملة البناء . فالشخصيات يرسمها المؤلف بتفصيل ذى دلالات فنية ، ويلمسات غاية فى الدقة . ومع ذلك فالملاحظات الواردة فى الرواية عن الحياة الأسرية تجعل منها سجلا فذا للعادات والتقاليد فى زمان الرواية ومكانها .

ومن ناحية التشويق الروائى الخالص تأسر الرواية القارىء من خلال تتبعه للمصراعات الكامنة بين البطل وأسرته . فهى تسرد قصة حياة إنسان ولد قرب ختام النصف الأول من القرن التاسع عشر ، فوجد أنه أن أراد أن يستمتع بأسباب الراحة المادية التى يتيحها له مركز والديه فلا بد له أولا من الخضوع للمتاعب الروحية والتغلب عليها ، ولكنه يأبى الخضوع لسلطان الأسرة ، فتكون المتاعب المادية هى الثمن المباشر لعصابته وتقرده . وعلى الرغم من هجوم بتلر الكاسح على الحياة الأسرية عامة ، فإنه لم يستطع أن يسمح لنفسه بجرح أعضاء أسرته الأحياء بنشر هذه الرواية التى يستطيعون بسهولة أن يميزوا أنفسهم فيها ، مادام

أحدهم على قيد الحياة . وهكذا ظلت مخطوطته محبوسة حتى مات بتلر نفسه عام ١٩٠٢ وانتقل الحق في نشرها طبقا لوصيته إلى صديقه ر . ا . ستريتلند منفذ الوصية .

ولكن مهما هاجم الأدباء والمفكرون كيان الأسرة ونظام الزواج المؤدى إليه ، فإن هجومهم عبر التاريخ كان يهدف إصلاح هذا الكيان وهذا النظام ، شأنها في ذلك شأن أي نظام اجتماعي في حاجة إلى الإصلاح والتقويم من حين لآخر . وحتى إسن في هجومه الكاسح على نظام الزواج والأسرة في مسرحيته « بيت النمية » لم يهدف إلى إلغاء هذا النظام بل إلى إصلاحه وتقويمه . وهو المنتج نفسه الذى اتبعه شو في معظم مسرحياته التى تعالج العلاقات الاجتماعية والاقتصادية بين مختلف أعضاء الأسرة .

ولا يعقل أن نظاما كالأسرة دام قرونا طويلة متوالية ، وتقبلته الشعوب على اختلاف أنواعها ومشاربها ، لا يكون نابعا من جوهر الانسانية ذاتها . فالأسرة هي بمثابة القلب من تطور البشرية ، ليس لأنها تحافظ على الكيان الانسانى فحسب ، بل لأن التطور النفسى الملائم للفرد الواحد لا يتحقق إلا داخل الحلقة الأسرية الدافئة . وقد دلت الدراسات الاجتماعية والسيكولوجية على أن الكيان الأسرى القوى يساعد على نمو الشخصية السوية وتغذيتها تغذية خالصة من الخصائص الخطورة على الذات والمجتمع .

وفى مصر قام نجيب محفوظ بمحاولة رائدة في مجال رواية الأسرة من خلال ثلاثيته المشهورة : « بين القصرين » ، « قصر الشوق » ، « السكرية » . وعلى الرغم من عناصر السيرة الذاتية والتسجيل الاجتماعى والتاريخى لفترة ما بين الحريين العظميين ، فإن نجيب محفوظ نجح في اقامة بناء درامى ضخم تفادى فيه الأخطاء التى وقع فيها من سبقوه من الروائيين العالميين الذى تناولوا نفس النوع الروائى . وقد قام عبد الحميد جوده السحار بمحاولة مشابهة لكنه لم يكن مولفا مثل نجيب محفوظ .

ومن الواضح أن كل الآداب العالمية عالجت قضية الأسرة بطريقة أو بأخرى . فالأسرة نظام لم يقتصر على شعب دون آخر ، ومهما اختلفت المفاهيم عنها فهى في جوهرها كيان انسانى لا غنى للإنسان عنه في معظم مراحل حياته . وقد حرص الأدب العالمى منذ عصوره الأولى على مواكبة تطورات هذا الكيان ، مواكبة استمرت حتى عصرنا هذا . بل إنه من الملاحظ أن أبعاد هذه المواكبة تعددت وتضاعفت على مستويات مختلفة نظرا لتعميق التزايد الذى أصبح السمة المميزة للحياة المعاصرة بصفة عامة .

٤ - الاغتراب

كان جان جاك روسو أول من استخدم تعبير « الاغتراب » في ثقافة الغرب . لقد رأى في تولي بعض النواب تمثيل الشعب أكلوبة كبرى ، لأن هذا الشعب لا يمارس سيادته بنفسه ، ويبدأ في الانعزال داخل وطنه ، ويشعر بالغربة . ولذلك أكد روسو أن الهيئة النيابية يمكن أن تكون أداة للحكم ، لكنها لا يمكن أن تكون أداة للتعبير عن الإرادة العامة . قال في « العقد الاجتماعي » إن النواب لا يمثلون الشعب ولا يمكن أن يمثلوه . والسيادة لا يمكن أن تمارس بالانابة ، فهي إما أن تمارس بالذات أولا تمارس أصلا ، وليس هناك طريق وسط .

ولكن ما طلبه روسو كان شيئا مستحيلا لأن الظروف تعقدت والدول التسمت ، فلم يكن هناك مفر من تقسيم سلطة الدولة ، والاعتماد على « أسطورة » التمثيل الشعبي . لكن ذلك أدى بصورة حتمية إلى اغتراب الانسان في وطنه ، وتركيز السلطة ، وضيق الحرية والديمقراطية . وقد سرى هذا المفهوم في الثقافة والأدب في العالم الغربي إلى أن بلغ قمته في عصرنا هذا . ذلك أن الإحساس بالاغتراب يتصاعد تصاعدا طراديا مع تزايد التعقيد والتشعب .

وقد يتطرق للبعض أن العرب لم يعرفوا معنى الاغتراب إلا بعد اتصالهم بالحضارة الغربية ، ولكن للحقيقة والتاريخ كان المفكرون العرب أول من أدرك مسألة الاغتراب وذلك قبل روسو بقرون عدة . فقد صور أبو حيان التوحيدي هذه الغربة بأبلغ تصوير عندما قال إن : « أغرب الغريباء من صبار غريبا في وطنه » . ثم يتلمس الأسباب من خلال تساقلات يطرحها وكأنه يحدد ملامح هذه المسألة الانسانية على مر العصور . يقول :

« إلى متى نعبث الصنم بعد الصنم ؟ إلى متى نقول بأننا نحن ما ليس في قلوبنا ؟ إلى متى ندعي الصدق والكذب شعارنا وذلونا ؟ إلى متى نستظل بشجرة تقلص عنا ظلها ؟ إلى متى نبتلع السموم ونحن نظن أن الشقاء فيها ؟ » .

وهو نفس الاحساس الذى عبر عنه ابن باجة فى كتابه العظيم « تدبير المتوحد » .
فالتوحد هو من يعيش بالاغتراب برغم أنه يعيش فى زحام كثيف من البشر . ويصفه ابن
باجة بأنه الانسان الفاضل الذى يعيش فى مدينة غير فاضلة . ومهما زاد عدد الفاضلين فى
المجتمع الواحد ، فإنهم لا يكونون سوى قلة قليلة يسميهم « بالنوابت » أى النبات الذى
ينمو من تلقاء نفسه حتى لو كان متحدياً لعناصر بيئته .

ولكن عندما فرضت الحضارة الغربية نفسها على العالم بصفتها حضارة العصر ، ظن
الكثيرون أن المفاهيم والمعاني التى تتحدث عنها هذه الحضارة لم يرد ذكرها فى الحضارات
والثقافات الأخرى من قبل ، ونسوا أن الفكر الانسانى نسيج عضوى متشابك يغطى كل
الحضارات والثقافات مهما باعدت بينها الفوارق الزمانية والمكانية .

ومع مواكبة الاحساس بالاغتراب للتطور الحضارى رأى الفيلسوف الألمان هيجل أن
جدور هذا الاحساس قد ترسخت عندما انفصل الانسان عن الطبيعة نتيجة لظروف العمل
والانتاج التى تعقدت بمرور الزمن . والظاهرة الغريبة أن إزدياد قدرة الانسان على السيطرة
على الطبيعة ، وعلى تغيير العالم المحيط به ، قد أدت إلى إحساسه الدفين بالاغتراب ، إذ
وجد نفسه محاطاً بأشياء هى من نتاج عمله لكنها مع ذلك تتخطى حدود سيطرته وتكتسب
من تلقاء نفسها قوة متزايدة . يكفى أن الانسان اخترع الآلة لتكون فى خدمته ، فإذا به يجد
نفسه فى خدمتها وتحت رحمتها ، بل إن مصيره أصبح مرتبطاً بها ، مما أحال كيانها الوائى
القديم إلى ريشة فى مهب الرياح .

وبذلك تحولت غربة الانسان فى حياته إلى قدر مكتوب عليه ، إنها المفهوم المعاصر
الملموس للقدر الميتافيزيقى الذى عرفته العصور القديمة . إنها مأساة أن تكون هذه الغربة
ضرورية لتطور الانسان ، ولذلك يتحتم على الانسان المعاصر أن يتحكم فيها وأن يتغلب
عليها باستمرار ، حتى يهى كيانها أثناء قيامه بعمله التخصصى ، وحتى يجد ذاته مرة أخرى
فى نتاج عمله ، وحتى يسعى إلى أوضاع اجتماعية جديدة لا يكون فيها عبداً لانتاجه بل
سياداً له .

لقد أبى تقسيم العمل الناتج من الثورة الصناعية إلى تحول العامل إلى مجرد ترس فى آلة
ضخمة لا يعى أبداً ، مما أفقده الشعور بالوحدة مع عمله أو حتى مع نفسه . وأصبح
خلوقاً غريباً ضائعاً يطلب الانتهاء ولا يجد من أوما ينتمى إليه . حتى عمله — المفروض فيه
أنه من صنع يديه — أصبح شيئاً غريباً عنه ، ولم يقتصر الأمر على الغربة بل امتد ليشمل
التحكم فى مصيره أيضاً . إنه يغترب عما يصنعه ، وكأنه يستمر فى إنتاجه ليفضى على كيانها
ذاته . وبذلك يتحول الانتاج إلى ضياع مستمر له ، أى نشاط موجه ضد ذاته ، ومستقل
عنها ، وغير متم إلى نهايتها . والمأساة أنه لا يستطيع التوقف عن هذا النشاط ، وإلا فقد القدرة
على مواكبة الحياة ذاتها .

وفي المجتمع الحديث لم تعد العلاقات الاجتماعية بين بشر يعرفون بعضهم بعضا ، لكنها أصبحت علاقات بين أشياء مطروحة للعرض والطلب في سوق منتجات العمل . والمشتغلون بالتبادل التجاري غريبان تماما أحدهم عن الآخر . كذلك السلعة المنتجة منفصلة تماما عن الانسان الذي نقلها إلى السوق . وهو الاتجاه الذي عبر عنه برتولت بريشت في قصيدته : « أغنية التاجر » التي يقول فيها :

« كيف لي أن أعرف ما الأرز ؟
كيف لي أن أعرف من يعرف ما هو ؟
انني لا أعرف ما الأرز ؟
كل ما أعرفه هو سعره » .

لقد أتاح تقسيم العمل الانسان من كل متكامل إلى جزء ضئيل . ومن ثم أصبحت نظره جزئية إلى الأشياء . وكلما زادت عملية العمل الانتاجي تقدما ، نقص مقدار ما يتطلبه من ذكاء واتسعت هوة الانفصال بين الواحد والكل . وكلما زادت ضخامة الانتاج ، زادت ضالة الانسان . وهذا ما عبر عنه فرانز كافكا بأسلوب حاد قل أن نجد له نظيرا في أعمال الأدباء المعاصرين . فقد شعر كافكا باغتراب البشر بحدة تفوق شعور الأدباء الذين عاجلوا نفس المضمون ، ورأى قمة المأساة الانسانية في نظام تيلور الذي يحول العامل إلى جزء من الآلة وذلك عن طريق الانتاج الواسع الذي يستخدم السيور في تقبل جزئيات الانتاج بين العمال . يقول كافكا عن هذا النظام :

« إنه لا ينحط بالعمل وحده بل ينحط قبل كل شيء بالكائن الانسان الذي يشكل جزءا منه . ان الحياة على النمط التيلوري لعنة رهيبه لن تؤدي إلا إلى الجوع والبؤس بدلا مما تسعى إليه من الثروة والريح . وهذا ما يسمونه نهاية العالم » .

وحق نهاية العالم هذه عند كافكا — غير مؤكدة . إن « سير » الحياة يحمل الانسان الذي لا يدري إلى أين . لقد أصبح الانسان شيئا جمادا ، أكثر منه مخلوقا حيا . إنه لا يعاني فقط من انطباع شخصيته بشكل متزايد نتيجة لتزايد معرفته وخبرته ، بل يعاني كذلك من ازدياد العلاقات الاجتماعية والظروف المحيطة به غموضا وإبهاما . ففي روايات كافكا مثل « المحاكمة » و « القلعة » يتحرك أشخاص غامضون مبهمون قبايضون على السلطة ، ويفترون استدعاء جوزيف ك ليحاكموه ، ويصدروا حكمهم بالاعدام ، وينفذوه فيه بالفعل . أما البيروقراطية الكونوت ومست صاحب القلعة فتتخطى كل منطق معقول ، وهي القلعة التي يحاول « ك » الوصول إليها ولكن بلا جدوى . إن البيروقراطية عنصر حاسم في غربة الانسان عن المجتمع . فليس لدى البيروقراطى علاقات انسانية وإنما لديه ملفات بحيث يتحول الانسان عنده إلى مجرد ملف ، يعرف برقم ملفه . وليست له صفة شخصية بل هو مجرد « حالة » .

وفي « المحاكمة » يشرح المحامي للسيد « ك » أن الادعاء الأول لا يتل في قاعة المحكمة وإنما يكفى بادراجته في الملف ، فمن المفروض أن يفحص فيها بعد . لكن حتى هذا لا يتحقق في معظم الأحيان لحسن الحظ ، ذلك أن الادعاء الأول كثيرا ما يوضع في غير موضعه أو يضيع تماما . وحتى إذا بقي في مكانه حتى النهاية فنادرا ما يقرأ . كذلك فإن الاجراءات تبقى سرية لا على الجمهور وحده بل على المتهم أيضا . والسرية نفسها تعوق الموظفون الصغار عن متابعة القضايا التي يشتغلون بها حتى النهاية . وتصبح القضية كلها رهنا بنوعية العلاقات الشخصية للمحامي ، إذ أن قيمة الدفاع تنهض أساسا على هذه العلاقات .

ومحيط الغموض بمثل النظام الاجتماعي الكبار بحيث لا نكاد نرى موظفا كبيرا مثل السيد « كلام » في رواية « القلعة » على الرغم من أنه أحد صانعي القرار . فلا يعرف مرؤوسه برتابا على وجه اليقين أبدا ما إذا كان الشخص الذي يجنده هو « كلام » أم غيره . أما الليبروقراطيون الصغار من أمثال المساعدين اللذين أرسلتهم القلعة لمراقبة الغرب فليس لها وجود إلا في حدود وظيفتهما ، وفيها عدا ذلك فليس لها شخصية ولا وجود خاص بها . فهما مجرد وظائف أو خدم لقوة خفية كاتمة في الخلف .

واختراب الانسان ليس نتيجة للنظام الصناعي فحسب ، بل نتيجة لعجزه في مواجهة السلطة التي تضعه في موقف المتهم منذ البداية ، دون أن يدري شيئا عن الاتهام الموجه إليه ولا نوعية الجريمة التي ارتكبها . وهكذا اغتربت الدولة وانفصلت عن المواطن العادي الذي لا يشعر بأي توحيد معها ، والذي دفعه احساسه الدفين بالغربة إلى اليأس من كل اصلاح ، وأن عليه أن يتقبل الأمور على علاتها ، فهي القدر الجنيذ الذي يحيط به من كل جانب ، والذي يترى بكل انسان إيجابا له رأى ، مما يدفع بكل واحد إلى الانغماس في حياته الخاصة التي لا يرى شيئا خارج حدودها .

وفي قصيدة « الأرض الحراب » للشاعر المعاصرت . من . إليوت لا يرجع تنهؤور الحضارة المعاصرة إلى العنف أو إلى أية خطيئة أخرى ، وإنما يرجع إلى الانفصال الكامل بين الانسان ومجتمعه . فالقصيدة تصور علما جف فيه سيل العواطف الانسانية المتبادلة ، التي لديها وحدها القدرة على اخصاب النشاط الانساني برمت . وانكمش الوجود الانساني وفقد معناه وأوشك على العدم . فلم يعد هناك من يعطى ، أو يخاطر بنفسه باظهار أى تعاطف مع الآخرين . ولم يبق عند أى أحد شيء يحرص عليه . فالجميع مسجونون داخل نفوسهم ، التي انطفا وهجها بفعل أنانيتهم وفتردهم وضياعهم وغير ذلك من أعراض الغربة في هذا العالم . لم يبق للإنسان من عواطف ومشاعر سوى الخوف . الخوف من العاطفة نفسها ، والخوف من الموت بالفرق فيه .

والقصيدة لا تصور غربة الانسان فحسب ، بل تجسد غربة عالم كامل من الناس ، بدلو كأنهم أشياء ، وهم يتدفقون على كوبرى لندن في ضباب الشتاء . في ذلك الحشد الغريب الذى لم يعرف الحياة على الاطلاق كما أن الحياة لم تعرفه . فقد بلغت غربة الانسان حدا فقدت عنده الأشياء معناها ، ولم يجد شيئا يتنى إليه انتباه مؤكدا سوى الموت والعدم . حتى عناصر الشر والخطية والرفيلة لم تعد السوس الذى ينخر في عظام حضارتنا . ولذلك لم تقدم « الأرض الخراب » صوراً لاضطهاد الخيرين أو ازدهار لأحوال الأشرار . كما أنها لم تمجد وضع الانسان المعاصر بالنسبة للمجتمع سواء بالسلب أو بالإيجاب . فليس في امكان الغريب الضال التائه أن يعرف من أين أتى وإلى أين يسير ١٩ .

فقد نسى البحار الفتيقى المكسب والحسارة . ولم يكن اغتصاب الملك الممجي لفيوميل شيئا حيا ، بل بدا جلعدا كتمثال منحوت أو جلود ذابلة ، أو مجرد أشياء للذكرى تقارن بحاضر لا شيء فيه سوى قملة من الأحجار وأشجار ميتة وصخور جامدة . ويتكشف أمر هذا الحاضر عندما تزدهر أزهار الليلاك في شهر ابريل وسط الأراضي الميتة ، ومع هذا يظل قلب الانسان الميت بلا حياة . أما اللتين يظنون أنفسهم أحياء بتسكعهم برفقة عشقات نافهات ، فإن قلوبهم خلوية إذ لا يوجد فيها حتى الشهوة . فليس عندهم سوى القلق ، وسخط تولد عن الضجر . إنهم غريباء في أرض غريبة . ينطبق هذا على الأغنياء كما ينطبق على الفقراء الذين تظهر تفاهتهم عند تبادل السباب . ويظهر عقم حياتهم عندما ينتهى اشتياقهم لقضاء وقت ممتع بلا جدوى . وحتى هذا العقم لا بد أن ينتهى إلى العدم . ففى الحانة نسمع صوت منكر مروع يهذى محلنا عند نهاية الليل : « أسرعوا من فضلكم . لقد حان الوقت » . لقد حان الوقت لكي تنتهى كل هذه الأشياء ، إنه الزمان الشبيه بجواد جنح . فالقبر لطيف ، وفيه خلوة أخف وطأة من غربة الحياة . وأصعدت مساء يا أوفيليا الحمقاء . إن النهر في انتظارها . ثم يظهر بعد ذلك النهر ذاته بذكرياته ، وما حدث فيه من مغاللات نافهة في الصيف واغواء لا خيري فيه ، خال من كل عاطفة وانفعال . حتى الحب الذى يربط الانسان بالانسان ويزيل حواجز الغربة بينهما قد تلاشى ولم تر سوى العاشق الذى تدعو تفاهاته إلى عدم المبالاة به والمعشوقة التى شبت وترعرعت على عدم توقع أى شيء . فالغريب قد ينجز شيئا لو ساعده أصحاب البيت أو أصحاب الأرض ، ولكن ماذا يصنع الغريب لو وجد نفسه وسط غريباء ١٩ .

ويقول ايرنست فيشر في كتابه «ضرورة الفن» إن التناقض بين مكتشفات العلم الحديث وتختلف الاحراك الاجتماعى يؤدى إلى زيادة الشعور بالغربة . فالعارف الجديدة عن تركيب الذرة ونظرية الكم والنظرية النسبية ، وعلم السير تطبقا الجديد ، قد جعلت العالم مكانا يكاد يلفظ الانسان العادى . تماما كما كانت اكتشافات جاليليو وكوبرنيكوس وكبلر بالنسبة لانسان العصور الوسطى بل وأشد أثرا منها . فالمحسوس يصبح غير

محسوس ، والمرئى يصبح غير مرئى ، ومن وراء الواقع الذى نتركه الحواس يبرز واقع رهيب يتخطى الخيال ولا يمكن التعبير عنه إلا بالمعادلات الرياضية . إن الواقع الحى الزاخر بالأشكال والألوان ، والطبيعة التى رأها جيته بعين العالم ويعين الشاعر معا - كل هذا أصبح تجريدا هائلا . ولم يعد البشر المعاديون يشعرون بالراحة فى هذا العالم . إن الانفاس اللاهثة وراء المجهول وغير المفهوم تبعث الرعدة فى أوصالهم . إن علما لا يستطيع أن يفهمه غير العلماء هو عالم لابد أن يشعر فيه البشر بالغربة .

وهناك لحظات عابرة تستطيع فيها الانتصارات العلمية أن تثير خيال البشر . فالتعليق فى الفضاء مثلا وبلوغ الكواكب الأخرى ، تحقيق حلم سحرى قديم استطاع تجسيد وحدة الاحساس الإنسانى ولو للحظات . لكن نفس هذه السيطرة على الطبيعة تزيد من الشعور بالعجز والاحساس بالغربة والخوف من المجهول . فهناك من التفاوت بين الوعى الاجتماعى والتقدم التكنولوجى ما يثير الرعب ، إذ ربما أدت قراءة تقرير الرادار قراءة خاطئة مرة واحدة ، أو خطأ يرتكبه أحد صغار الفنيين ، إلى وقوع كارثة عالمية شاملة . ربما تعرضت الإنسانية كلها للفناء دون أن يقرر ذلك أحد .

وكان لهذا الشعور بالغربة أثره الواضح على الآداب والفنون فى القرن العشرين بصفة خاصة . فقد برز فى روايات كافكا ، وقصائد إليوت وموسيقى شونبرج ، ولوحات السرياليين والتجريديين ، ودعاة « الرواية الضد » و « المسرحية الضد » ، وكوميديات صامويل بيكيت ، وقصائد البيتنكس الأمريكيتين ، ومعظم أتباع مدارس العبث والغضب والرفض والتمزق وغير ذلك من المظاهر والاتجاهات الأدبية والفنية التى ظهرت نتيجة لاحساس الإنسان المتزايد بالاغتراب فى هذا الكون . لقد شاخ فى غصرتنا هذا الحديث عن الإنسان « اللامتمنى » . لكن هذا اللا انتهاء مجرد نتيجة سلبية لفشل الإنسان فى الانتهاء . والطبيعة البشرية تؤكد لنا أنه عندما يكرس الإنسان كل فكره وجهده ووقته فى الحصول على شئ ، لكن مساعيه تذهب مع أدرج الرياح دائما ، فإن الأمر ينتهى به إلى مقت هذا الشئ وكراهه . كذلك عندما فشل انسان العصر الحديث فى الانتهاء إلى الحياة والمجتمع ، فإنه رفع لواء اللا انتهاء تعبيراً عن مسخه المتزايد والسلبى تجاه مظاهر الاغتراب التى تحيط به من كل جانب .

٥ - الأمومة

لعبت الأمومة دورا لا يمكن تجاهله في الأدب العالى . فإذا لم تكن البطولة معقودة للأم ، فإن الإشارة إلى دورها المؤثر تفرض نفسها على الشخصيات الرئيسية وخاصة في المسرحيات والروايات التي عالجت العلاقات الأسرية منذ المأسى الاغريقية . فمثلا في مأساة سوفوكليس « أوديب ملكا » كان اهدار قيمة الأمومة عندما تزوج أوديب من أمه أحد سببين جعلوا الوفاء يطبخ طيبة كلها ، فقد أصبح الرجس الذي يدنس المدينة كلها . فالأمور لا يمكن أن تستقيم في وجود ابن تزوج المرأة التي أنجبته ، وقتل أباه ، وصار أخا وأبا للصبي الذين يعيشون معه . وفي العصر الحديث أطلق سيجموند فرويد ما أسماه بعقدة أوديب على الابن الذي يتعلق بأمه تعلقا مرضيا . هكذا كان الأدب سباقا إلى بلورة جوانب الأمومة ومعانيها في حياة الناس ، سواء أكانت جوانب إيجابية أو سلبية أو حتى مأسوية .

في مأساة « ميديا » يقدم لنا يوريديس بطلته ميديا كأم تحب ولديها ، وزوجة تخلص لزوجها ، ومع كل هذا السلوك المثالي تسير حياتها نحو كارثة حتمية لأنها لا تستطيع التحكم في رجائها العارم حين تحب أو تكره . ولذلك يجعل يوريديس من غلبة العاطفة في نفس ميديا على العقل ، سقطة دائمة لازمة بها ، فيسبب فيها الجوارف قتل أخاها ، وقتلت بلباس ، وقتلت كريون وابنته ثم قتلت ولديها البريثين . ومأساة ميديا أن العاطفة الجائعة عندها أقوى من تدابير العقل بحيث فقدت الاتزان الملازم للعاطفة السوية بصفة عامة وعاطفة الأمومة بصفة خاصة ، مما جعلها مصدرا لعذاب نفسها ولتعذيب الآخرين ، ولهذا جعلها يوريديس لا ترحل إلا خلفه ورأعها الدمار .

في مسرحية « هاملت » يركز شكسبير على العلاقة بين هاملت وأمه . تلك العلاقة التي رأها هاملت في ضوء جديد بعد لقائه بشبح أبيه فلم يغفر هاملت لأمه زواجها من قاتل أبيه الذي كان عمه في الوقت نفسه :

الملكة : لشد ما أعتت أباك يا هاملت .

- هاملت : أى والدنى ؟ لشد ما أهنت أبى !
 الملكة : وبكى ! اتجيبى بلسان غليظ ؟ أنسيت من أنا ؟
 هاملت : لا ورى ، إن أنت إلا الملكة . . . امرأة أخى زوجك - وليت هذا لم يكن - ثم . . أنت أمى !
 الملكة : اذن سأبعث إليك بمن يحسن مخاطبتك .
 هاملت : إيلك أن تتحركى ، واجلسى فى مكانك ريثما أريك خبايا نفesk بمראה صادقة !
 الملكة : ماذا تبغى منى ؟ أتريد قتلى ؟ أنقلونى . . أنقلونى . .
 يولونيوس : (وراء الحجاب) : ماذا جرى ؟ النجدة . .
 هاملت : (يخرج سيفه) : من هنا ؟ أجرد من الجردان (يضربه من وراء الحجاب) مات ، أراهن بدينار !
 يولونيوس : (من وراء الحجاب) : أوه . . . قتلى (يسقط ميتا) .
 ويزيح هاملت الستار فيكتشف أنه لم يقتل الملك كما خيل إليه ، بل قتل الشيخ يولونيوس رئيس الديوان الملكى ووالد محبوبته أوفيليا . ينحنى هاملت على الجثة ، ويخاطبها قائلا :
 هاملت : وأنت أيا الأجير الحقيقى الثرثار الأبله ، وداعا . . . لقد ظننتك من هو خير منك . فخذ ما قسم كما قسم . وتبين - ولو بعد حين - أن الأفراس فى الزلقى قد يورث الويال .
 الملكة : أى ذنب جنيت حتى تقسو على هذه القسوة ؟
 هاملت : جنيت ذنبا يندس الطهارة ، ويغضب بالحياء وجه العفة . . ذنبا ينزع الوردة من جبين الحب ويضع مكانها قرحة ، ذنبا يعيد عهود الزواج مكلوبة كاتسام المغامرين ، ذنبا يجعل الدين لفظا بلا معنى .

وإذا حاولنا تتبع مفهوم الأمومة فى الأدب العلمى المعاصر ، فإنه يستحيل أن نجد أدبا يخلو من هذا المفهوم الذى عالجته الأدباء فى كل أنحاء المعمورة بطريقة أو أخرى . وخاصة أن علم النفس فتح أفقا جديدة لهذا المفهوم ، بعد أن كان قاصرا فى القرنين السابع عشر والثامن عشر على الجانب الأسمى والاجتماعى مثلما نجد فى روايات جين أوستن التى ظهرت فيها الأم وكان هدفها الوحيد فى الحياة هو تزويج بناتها حتى لا يفوتن قطار الزواج .

كذلك اكتسب مفهوم الأمومة أبعادا سياسية وثورية كما نجد فى رواية « الأم » التى كتبها الأديب الروسى مكسيم جوركى عام ١٩٠٧ ، وفيها تنغمس الأم حتى أذنيها فى خضم الثورة ، وتقوم بتوزيع المنشورات ، ولا تهمز عندما يلقى القبض على ابنها ويودع السجن ، بل تحاول التماسك أمامه حتى لا ينهار ، وفى النهاية تتحول إلى جلوة مشتملة

تحترق من أجل أن تضيء طريق الثورة . ويبدو أن جوركي قد جسد في شخصية الأم وطنه روسيا الواقعة تحت نير حكم القياصرة ، ومعاولاتها المستميتة للتخلص من هذا الطغيان . ولذلك كانت بطلته مثلاً فريداً في الأمومة التي تحتوى الوطن كله وليس مجرد الأبناء .

في عام ١٩٣٨ استغلّم الأديب التشيكي كاريل تشابك نفس المفهوم تقريباً في مسرحيته « الأم » التي كانت فيها الأم تجسداً حياً لوطنه تشيكوسلوفاكيا وهي تقف مهددة في مواجهة الطوفان النازي الذي أوشك أن يجرّفها في طريقه الذي كان بمثابة بدايات الحرب العالمية الثانية . وقد أوضح تشابك في مقدمة مسرحيته أن زوجته هي التي أوجت بفكرتها إليه ، وتحمس لها لأنه وجد فيها من الأبعاد الإنسانية الخصبة ما يبلور الخطر الذي يهدد الوطن الأم . واشترط في الإخراج المسرحي أن يهدو الجنود القتل حول الأم وكانهم أحياء وليسوا مجرد أشباح ، قادرين على التودد والتعاطف الطاهر ، بحيث يتخذون أماتهم على المنصة بأسلوب طبيعي لا تمت للموت بصلة ، وهي الأماكن التي تعودوا عليها في حياتهم وفي منزلهم السابق وبين أفراد عائلاتهم وحول أمهم . فهم وإن كانوا قد ماتوا بأجسادهم ، فانهم لا يزالون يعيشون في وجدان أمهم . إنهم موق فقط لأن أمهم لا تستطيع احتضان أجسادهم ، ولأن ضجيجهم قد خفت قليلاً ، لكنهم دخلوا الحياة الحقيقية من أوسع أبوابها .

أما الأمومة عند الروائي الإنجليزي د . هـ . لورانس فتتخذ مفهومها نفسياً يقرب من الحالة التي أسماها فرويد بعقدة أوديب . في رواية « أبناء وحشاق » ١٩١٣ تتسع الحوة تدريجياً بين الأم وزوجها ، وتتهاوى بينهما كل الجسور الفكرية والعاطفية ، فتركز الأم كل أفكارها وعواطفها في أطفالها : ولهم رأي وبول وأثر . وعندما يحصل ولیم على وظيفة في لندن يبدأ في مساعدة أسرته ومعداً بالمعونة المالية ، لكنه يقع في فرام فتاة نافهة تبذل ماله وصحته إلى أن يموت مصاباً بالالتهاب الرئوي . وتغرق الأم بين أمواج الحزن والأسى ، لكنها لا تجد مخرجاً من هذه المأساة إلا ببيت كل عطفها وحنانها في أبها الشاب بول الذي عاش معها بعد زواج آني وابتمادها عن البيت ، والتحاق آرثر بالجيش . وعندما يقع بول في فرام فتاة تدعى مريام ، تحقد عليها أمه لأنها تنافسها في حب ابنها . كذلك يفشل بول في الارتباط بها لأن جبه لأمه وقف في طريقه حجر عثرة . ويعمال نفس الفشل مع امرأة متزوجة تدعى كلارا دوز . وعندما تمرض أمه مرض الموت يشعر بالفياح يجتاحه ويحاول إنقاذ نفسه بإعادة ارتباطه بمريام . لكن الفشل القديم يجيم عليها ويؤكد لها أن حياتها مشكون جحياً إذا تزوجا . وبالفعل يتفصلان مرة أخرى ، وتموت الأم لكنها لا تموت في كيان بول ووجدانه ذلك أنها أصبحت جزءاً في حياته لا يمكن التخلل عنه سواء في حياته أو مماتها .

وكان الأديب الأسباني جوارثيا لوركا من الكتاب الذين نظروا إلى الأمومة بمنظار شعري ملتهب يتناسب مع روح اسبانيا المشتعلة . يتجلى هذا في مسرحيته « يرما » ١٩٣٤ و« بيت

برناردا ألبا ، ١٩٣٦ . تلدور المسرحية الأولى حول فتاة متزوجة لكنها عاقر . ولفظ «يرماه» يعنى الأرض القاحلة الجرداء . ولا شك أن يرما ليست حالة شاذة أو نادرة ، فهناك ألوف وألوف من النساء اللائي لا يلدن . لكن يرما ترى أن المرأة المتزوجة بلا أمومة ، كيان ميت لا معنى له . إنها فتاة عفية تحول الاحساس بالأمومة إلى طاقة مدمرة تسرى في دمها . تنام وتصحو على حلم حياتها الوحيد : طفل تهمله بين ذراعيها ، صورته لا تغادر خيالها . بعد سنتين من الزواج نفذ صبرها ، وتحول الحنين إلى الأمومة جنونا يستبد بكيانها كله . ففى أسبانيا ينذر أن نجد عاقرا : الزوج والأولاد هم دنيا المرأة . صحيح أن الفقر يمسك بتلابيب هذه الدنيا التي تتمثل في بيت كالكوخ ، وطعام لا يسد الرمق ، لكن عندما تتردد في جنبات هذا البيت صرخات طفل ولید يتحول البيت الصغير الفقير إلى عالم فسيح تشعر فيه الزوجة بأنها أصبحت ملكة متوجة ، ويتباهى بها زوجها بين الأهل والأصدقاء . أما إذا لم يأت الطفل لتحول البيت إلى قبر يحثو زوجين لا يعرفان طعم الحياة اعترافا بهزيمتهما المأسوية .

تتجلى المأساة في طول لسان الجارات ، ولغو القرويات الجارح الثقيل . إمن ينظرون إلى الزوج العاقر كأنه اقترف جريمة ثم يحولن وجوههن عنه كما لو كان وصمة . أما الزوجة العاقر فالويل لها إذا كانت ضعيفة مستكنة ، إنها تستسلم للأخريات حين ينشبن أطفالهن في لحمها ولا تملك سوى الصلاة في الكنيسة لعل الله يزيع غمتها ويحل عقبتها . أما إذا كانت قوية عفية فإنها لا تستكين ، بل تنشب أطفالها في لحم الأخريات . لكن يرما — برغم قوتها وجبروتها — فإنها لم تكن لترضى أن ترد الصفعة بالصفعة ، أو أن تأخذ عملا مشينا كالأخريات . ولذلك ينتهى بها الأمر إلى أن تنشب أطفالها في لحم زوجها ، وتطبق يديها على عنقه في قوة المجنون ولا تتركه إلا جثة هامدة . وبذلك قتلت أمل الأمومة الذي راودها لكنه لم يتحقق ، وبدلا من التعلل بالأمال المستحيلة ، فإن الوحدة واليأس والموات أفضل وأكثر راحة .

في مسرحية « بيت برناردا ألبا » يقدم لوركا تنويعا مختلفة على لحن الأمومة في شخصية بطلته برناردا ألبا التي تمارس أمومتها على بناتها الخمس بأسلوب مضاد لفريرة الأمومة ذاتها . إنها تضحي ببناتها في سبيل أخلاقيات تقليدية متوارثة ليس لها يد فيها ، لكنها أخلاقيات تؤمن بها وتشارك فيها باعتبارها قوامة عليها ومن ضحاياها . فالأمومة ذاتها يجب أن تخضع لجله الحدود والقيود والأفكار السلبية المربضة . ولذلك وضعت برناردا أمومتها تحت كل ضغوط القسوة والتوجس والحذر . إن مجتمعها لا يتنفس على الحب والتسامح والشفقة ، بل يقوم على الحقد والحسد والنميمة ، فالقرية أشبه بمحكمة صلابة بين أعداء مترصين ببعضهم بعضا . والمهزوم هو من يعرف الآخرون وصمته ، ولذلك يصبح المهم الأساسى لكل انسان ، تجنب الوقوع في الشبهات بكل الطرق والوسائل ، وإذا وقع فيها عليه اخفاؤها حتى يحمى نفسه من النميمة والألسنة التي لا تعرف الرحمة .

ونعمى برناردا ألبا بيتها باخلاله للحداد مدة ثمانية أعوام . وعلى الرغم من أن بيوت القرية كلها مدفلة والنساء محجبات فإن القرية كلها كالميدان المفتوح لتجسس العيون والأذان التي تنس بألفها في الحياة الخاصة بحثا عن الفضائح والمصائب . وهي الظاهرة التي قصت في نهاية المسرحية على عالم برناردا عندما صار بيتها مضيقا في الأفواه ، وكان هدفها حماية بناتها من هذه المساسة . فلم تضعها والعينها واحترامها للتقاليد ، إذ لم يدر بخلها أن الأمور يمكن أن تكون على نحو آخر .

أما برتولت بريشت فقد هالج مفهوم الأمومة من زوايا متنوعة في مسرحيته الأم شجاعة وأولادها عام ١٩٤١ ، و «دائرة الطباشير القوقازية» ١٩٥٤ . والمسرحية الأولى كتبها بريشت قبل اندلاع الحرب العالمية الثانية ورغم أنها قدمت للجمهور عام ١٩٤١ في مدينة زيوريخ بسويسرا . وفيها تند بريشت بالحرب وفلسفتها ، وأعلن أفلاس كل من يحاول أن يتكسب من ورائها . فالأم شجاعة التي تجمع بين الطيبة والدهاء ، تسمى إلى الخروج بآبائها من أتون الحرب فتحصل لهم المحيلة والمكر على مفاتيح تضمن لهم حياة ميسرة . لكنها تفقد كل شيء في النهاية ، إذ أن الحرب ميد لا يعرف الولاء تجاه خدمه . فقد أخطأت الأم عندما ربطت سميتها بالحرب واعتبرت القتال ولي نعمتها ، ذلك أنه يتحتم عليها دفع ثمن باهظ في النهاية مقابل المكاسب التي حصلت عليها من المقاتلين .

إن أبناءها الثلاثة - فلانا ، غورسا ، وشابان - يشبهون منها في أثناء سعيها الحثيث للاستفادة من هذه الظروف المدمرة المحيطة بها . فلشاپانز كاز ، الجشع النزيه يمدم ربما بالرصاص بلا ذنبه ارتكبه سوى الاخلاص والأمانة ، في حين تقف أمه مترددة في دفع مبلغ تقتنيه به . أما الابن الثاني - إيليف - فهو روح ضحية بطولته وجراته ، والعمل البطولي الذي جلب له الشرف في أثناء الحرب هو نفس العمل الذي قضى عليه وقت السلم . حتى الابنة الغرساء كاترين تموت برصاص الجنود لأنها أرادت أن تخرج من عزلتها وتحتج على الأساليب الاجرامية التي يلجأ إليها العسكريون لتحقيق الانتصار . وتتجلى قمة المساسة عندما تقضى الحرب على كل قيم الأمومة . فقد فقدت الأم كل شيء ، لكنها لا تكفر بسيدها ، بل تمهر حريتها وتسير في نفس الطريق الذي اعتادته وسط هذا المصمم تبع القار للمقاتلين .

أما مسرحية «دائرة الطباشير القوقازية» فتدور أحداثها حول إمرأتين تتنازعا ن طفلان بينهما ، وهي مستمدة من قصة صينية شعبية بسيطة عرفت باسم «دائرة الطباشير» وهي شبيهة إلى حد كبير بحكاية «حكم سليمان» المشهورة التي تروى كيف استطاع سليمان الحكيم أن يحكم حكما عادلا في قضية إمرأتين احتكما إليه في طفل ادعت كل منهما أنه ابنها ، فلجأ إلى حيلة شطر الطفل شطرين لتأخذ كل منهما شطرا ، فأبت أمه الحقيقية أن يشطر وآثرت التنازل عنه ، إذ أهي عليها حنان الأمومة أن ينبع ابنها ، فكان ذلك أقوى دليل

لا يمكن الهروب منها . كذلك كتبت بيرل بك رواية «الأم» عام ١٩٣٤ ، واحاطت فيها شخصية الأم بهالات ملحمية وميلودرامية .

وفي عام ١٩٥٨ قدم الأديب الإنجليزي بيتر شافر مسرحيته «قرين الأصابع الخمس» التي نجد فيها الفتاة باميلا المراهقة التي لا تبين عن اتجاه ما ، ولا تنحاز لفكرة بذاتها ، بل لا تنحاز إلى طبيعتها كفتاة . قد نحس في داخلها - من خلال تصرفاتها المادية - بعض الاهتزازات ، لكنها دائما اهتزازات غير واضحة ، ومتردة بين القديم والحديث . وتستقيم باميلا متلذذة لرغبة أمها في صياغتها على طريقتها التقليدية ، وتسير في الواقع راضية نحو مستقبل مؤكد ، هو مستقبل الدمية التي يحركها صانعها بخيوط يمسك بها بين أصابعه ، لتأتي حركات خارجية شكلية لا معنى لها ولا مدلول . أما ولتر فيقوم بالكشف عن الزيف الذي يبرقع العلاقة الاجبارية بين الوالدين ، عندما أعلن للأم لوز عن احساسه الحقيقي نحوها بالبئس ، وصرح لها أنه إنما يريد أن يرى فيها أما ثانية ، فهزم فيها أنوثتها الجائفة إلى غداء جليد ، وهزم فيها كرامة الأنثى ، ومزق القناع الزائف الذي كانت تحفى تحته وجهها الحقيقي .

أما في الأدب العربي المعاصر فقد كتب نجيب محفوظ رواية «السراب» عام ١٩٤٨ التي قام هيكلها على عقدة البطل من جهة أمه ، فهو لا يستطيع أن يفصل عنها ، ومن جهة زوجته ، فهو لا يستطيع أن يتصل بها جنسيا . ولم تكن الرواية مجرد تحليل نفسي لعقدة أوديب في العصر الحديث ، لأن نجيب محفوظ وفق في تحويل هذه العقدة إلى طاقة متجلدة لتسلسل الأحداث مثليا فعل د . هـ . لورانس في رواية «أبناء وعشاق» عام ١٩١٣ . يقول بطل «السراب» كامل رؤية لظ :

« كانت أمي وحياتي شيئا واحدا ، وقد ختمت حياة أمي في هذه الدنيا ، ولكنها لا تزال كائنة في أعماق حياتي ، مستمرة باستمرارها . لا أكاد أذكر وجهها من وجوه حياتي حتى يتراءى لي وجهها الجميل الحسنون ، فهي دائما أبدا وراء آمالي وآلامي ، وراء حبي وكرامتي ، أسعدتني فوق ما أطعم ؟ وأشقتني فوق ما أتصور ، وكأنني لم أحب أكثر منها ، وكأنني لم أكره أكثر منها ، فهي حياتي جميعا ، وهل وراء الحب والكرامية من شيء في حياة الانسان ؟ » .

كانت حياة بطل الرواية كلها في كنف أمه . فلم تجد الأم مهربا من مأساتها الأسرية إلا في طفله الصغير الذي أودعته حضنها حتى عودته ألا يبرحه . ولم يدرك بعد أن كبر هو بعد فوات الأوان أنه كان حنانا شاذا قد جاوز حده ، ومن الحنان ما يهلك . كانت مصابة في صميم أمومتها فوجلت في ابنتها الصغير السلوى والعزاء . من هنا كانت مأساة البطل التي أوشكت أن تلهم حياته غمما .

وهكذا يبدو أن مفهوم الأمومة كان ولا يزال وسيظل مصدرا مغريا لكثير من الأدباء على اختلاف عصورهم وبلادهم واتجاهاتهم ، ينهلون منه وحيها متجددا لكثير من المثابمين والقضايا والأبعاد التي لا يمكن أن تشعر الجمهور بالتكرار أو تصيبه بالملل . فمع تطور الحياة الحتمى تكتسب الأمومة دلالات جديدة وإيماءات خصبة مثيرة ، إنها معون لا يفتسب لكل أديب يريد التعامل مع جوهر الحياة بقدر الامكان .

٦ - الانتقام

يلعب الانتقام دورا حيويا في الأدب العالمي ابتداء من الملحمة وحتى الرواية والقصة القصيرة في العصر الحديث . فالصراع الدرامي - الذي يعد العمود الفقري لكل الأعمال الأدبية - ينهض في أحيان كثيرة على روح الانتقام ، ذلك أنه يدور حول الفعل والفعل المضاد له . وأصل الفكرة في العقدة الدرامية يكمن في مبدأ « واحدة بواحدة » ، أي التعدي والرد عليه . وفي الفارص أو المهزلة يطبق هذا المبدأ بأسلوب قد يكون مبالغاً فيه ، ولكنها في النهاية غير مؤذية ، إذ أن العقدة لا تقع إلا في عالم الخيال ، وقد تكون مفيدة لأنها تظهرنا من بعض دوافعنا العدوانية التي تمجد لنفسها تنفيسا في المواقف المتتابعة . أما الميالودراما فتصور الحياة وكأنها سلسلة من الانتقامات التي لا تنتهي إلا بالدم والقتل والموت . والعقاب الصارم الذي يقع للشرير هو في حقيقته انتقام للقراء أو المشاهدين منه . أي أن الانتقام لا يقع بين الشخصيات فحسب بل يشارك فيه الجمهور بدرجة تزيد في متعتها عن الممثلين أنفسهم . فالممثلون يعتبرون العملية كلها في النهاية وظيفة يؤديها كزملاء يعرفون بل ويمجرون بعضهم بعضا ، أما المشاهدون فلا يضعون في اعتبارهم سوى متابعة مراحل تحقيق الانتقام كما لو كان شيئا حقيقيا .

وفي مجال التراجيديا اصطلح النقاد على تحديد أحد أنواعها بأنه « مأساة انتقام » . وهذا النوع ينطبق على الدراما التي كتبت في أوائل عصر المملكة اليزابيث الأولى ، والتي استوحيت عناصرها من أسلوب الكاتب المسرحي الروماني سينيكا ، وتدور حول حياة الأشباح ، وحالات الجنون سواء الحقيقية أو المتوهمة ، وأحداث الرعب التي تدور فوق المسرح . ومن النماذج المشهورة في هذا المجال « المأساة الأسبانية » لثوماس كيد عام ١٥٩٥ ، و « أنطونيوميليدا » لجون مارستون عام ١٦٠٢ ، و « مأساة المنتقم » لسيريل نورنير عام ١٦٠٧ ، و « مأساة الملحد » للمؤلف نفسه عام ١٦١١ . وكانت مأساة

« هاملت » لشكبير عام ١٦٠٣ من القمم التي بلغت « مأسى الانتقام » على الرغم من أنها استوحيت عقبتها من « المأساة الأسبانية » لتوماس كيد .

ويقول بعض النقاد إن المأساة والكوميديا خاليتان من المفهوم الضحل للانتقام ، والذي نجده في الميلودراما والمهزلة ، ذلك أن تعبير « مأساة انتقام » يوحي بأن معظم المأساة لا شأن لها بالانتقام فليس هناك شخص يقوم بالانتقام وآخر يقع عليه الانتقام بالتحديد المقتل الذي نجده في الميلودراما أو المهزلة ، وإنما الجميع ضحايا في النهاية ، فلا غالبا ولا مغلوبا . ومع ذلك فإن المأساة تجسد في النهاية المفاهيم المتعددة للانتقام أو الثأر ، أو فرض العقاب لقاء سيئات فعلية أو موهومة . وهي تكشف حقيقة البشر عندما يكون الانتقام أهم ما يفعلون برغم أنه أول شيء يلمونه . إنهم يزعمون أن ما يفعلونه ليس انتقاما بل قصاصاً عادلاً . والقصاص يصبح هدفا إنسانيا جليلا عندما نعتقد أنه واقع من حق . وهذا يعني أن العدالة التي نعرفها ونمارسها ، سواء في الحياة الخاصة أو في قاعات القضاء ، خدعة كبرى لأنها مجرد توسيع لروح الثأر والانتقام . أي أن الانتقام ينتقل من يدي الفرد إلى أيدي المجتمع . وقد ترك برنارد شو في كتابه « دليل الثوري » الذي ألحقه بمسرحيته « الإنسان والصورمان » هذه الرسالة للمحامين :

« إذا أراد الإنسان أن يقتل نمرا دحا ذلك رياضة ، وإذا أراد النمر أن يقتله ، دحا ذلك وحشية . ليس الفرق بين الجريمة والعدالة بأكبر من ذلك » .

وإذا كانت الحضارة الإنسانية تمارس الثأر ، وتلطفه أحيانا بشيء من العدالة ، فمن الطبيعي أن يجسد الأدب هذه الخاصية . وهذا يفسر لنا لماذا يرفض أدب شورى مثل تولستوى معظم الأدب ويرفض معه معظم المجتمع . ولم يستثن تولستوى من هذه التهمة العامة أعماله هو أيضا . فقد رأى أن الأدب لا يرتفع كثيرا عن الحضارة التي ينتمي إليها ، ولا يسعى إلى تجسيد المثل العليا التي يخفق الناس دائما في تطبيقها ، برغم أنها مجرد مثل عليا للعدالة لا أكثر ، وكلها قاصر عن بلوغ الغفران المسيحي الذي لا حد له . وهو المفهوم الذي ترك تولستوى العالم كله من أجله . فالحياة الكريمة في نظره - لا يمكن أن تعاش طبقا للمنهج الجدلبي الذي يطبق مبدأ الصاع بالصاع الذي يمكن أن يدخل الإنسانية كلها في دائرة مفرغة من الثأر والانتقام .

ولكن مفهوم تولستوى هذا يعني رفض الحياة برمتها . فالانتقام جزء عضوي في الكيان البشري ، بل إن فرويد اعتبره غريزة يولد بها الإنسان ، وقد وصفه في كتاب « دراسات في المستيريا » الذي ألفه مع بروير فقال :

« غريزة الانتقام غريزة قوية جدا في الإنسان الطبيعي وتعمل المدنية على اخفائها وذلك إن لم تكبتها . وهي في حقيقتها إثارة فعل منعكس لم يكن قد أطلق . وهذا الفعل المنعكس

يصبح حقيقة واقعة ومشبعة عندما يدافع المرء عن نفسه ضد الأذى في قتال ما ، وأن يؤذى غيره في أثناء ذلك . فإذا لم ينقذ بما يشيع أو لم ينقذ قط ، فإنه يطلق مرة أخرى بالتذكير ، وتتكون « غريزة الانتقام » كدافع إرادي غير عقلاني .

وهذه الغريزة تتجلى منذ بدايات الدراما الاغريقية . بل إن الانتقام كما تصوره شعراء المأساة الاغريقية هو أداة من أدوات العدالة الكونية التي قد تختلف في جوهرها عن مفهومنا البسيط للعدالة البشرية . وكانت فكرة « الهيبيريس » - أو الكبرياء والغرور - هي الدافع وراء انتقام الآلهة من البشر . فالإنسان عندما يشتت في كبريائه وغروره بما يتناقض مع طبيعته الانسانية ذات الامكانيات المحدودة ، فإنه يدفع بنفسه إلى التهلكة الناتجة عن غضب الآلهة التي تحتم عليه أن يلزم حدوده . ومن هنا كانت المساحة التي تحول فيها إرادة الإنسان وتصل مساحة محدودة ومعاطة بانتقام الآلهة ، وتخطى الحدود معناه التعرض للانتقام فوراً . وكانت هذه الفكرة بمثابة عقيدة راسخة عند معظم أدباء ومفكرى الاغريق ، شعرا أو نثرا أو فلسفة أو تاريخاً .

ومهما تصور البطل المأسوي أنه يدافع عن قضية عادلة لا يمكن العدول عنها ، فإن عناده يؤدى به إلى إغفال القوة المسيطرة التي تقف له بالمرصاد وترى بكل حركاته وأفعاله ، ومن ثم ينسى امكانيات طبيعته المحدودة ، ويتعرض للانتقام الآلهة ، ويقع المأساة عندما يسقط ضحية غفلة وقربانا لبطلونه . فالإنسان في هذا الكون الغامض يجب ألا يطمح أو يطعم في أكثر مما ينبغي . وخير الأمور الوسط . وهذا الاعتدال يتناقض بطبيعته مع البطولة ، أما إذا أصر الإنسان على أن يكون بطلاً ، فانتقام الآلهة في انتظاره .

فعند سوفوكليس - مثلاً - تتعرض اتيجوني للانتقام عندما تتحدى قانوناً أرضياً وضعها من صنع حاكم مستبد . أما أياس فعندما يحاول الانتقام لنفسه من ظلم لحق به ، تنتقم منه الآلهة بالقضاء عليه قضاء عاجلاً . فهو يفشل في محاولة الثأر لشرفه من ناحية ، ويصاب بالجنون من ناحية أخرى ، وعندما تتكشف له الأمور على حقيقتها فإنه لا يجد مهرباً سوى الانتحار . أما هرقل في مأساة « نساء تراخيس » لسوفوكليس أيضاً ، فإنه ينتهي نهاية لا تليق ببطلته فقد أراد بدوره أن ينتقم لنفسه ، فجلب على نفسه غضب الآلهة وانتقامها .

وطالما أن الآلهة هي التي تنتقم فلا بد أن يكون انتقامها نوعاً من العقاب الحق أو الجزاء العادل ، وخاصة في حالات القتل . فقد تصور اليونان مخلوقات هائلة « ايرينيات » تور لمراي الدم ، ولا تبدأ إلا بالانتقام من القاتل . وقد لعبت هذه الفكرة دوراً حيوياً في أساطير الاغريق وآسائهم . ففي مأساة أسرة أريوس ذبح ايجامون ابنته أنيجينا ثم لقي مصرعه بتدبير من كليتمسترا وعشيقها ، وأخيراً تواجه كليتمسترا نفس المصير المأسوي بيد ابنتها أوريسست . وهكذا تدخل الشخصيات في دائرة الانتقام المفرغة التي لا تحتمل في داخلها سوى المزيد من جرائم القتل العمد التي لا تنتهى .

والقتل ليس من أجل اشباع شهوة القتل في تلك المآسى . فهناك دائما ما يبرره في نظر أبطالها - أجاثون - مثلا - يقتل ابنته بغرض تقديمها قربانا للآلهة وتكفيرا عن جريمة ارتكبتها ، وكلية مستترا تنتم لايتها بقتل زوجها ، والابن أوريست يثار بقتله أمه . وهذا كله تطبيق لمبدأ من قتل يقتل ولو بعد حين . فإ فعله هؤلاء الأبطال لم يكن سوى ضرورة يجتهد فيها قصاص الآلهة ، إن أجلا أو عاجلا . والمأساة تكمن في أن الآلهة تدفع البطل للانتقام احقاقا للحق ، وفي الوقت نفسه يصيح عرصة لسخطها وانتقامها ، فتسلط عليه قصاصها الذي تسخر من أجل تنفيذه بطلا آخر ليصبح بدوره موضع السخط والغضب وهذا لقصاص جديد وهكذا إلى ما لا نهاية . فالإنسان يجد نفسه في متاهة بين سلسلة متصلة من الانتقامات ، وهو لا يملك في مواجهتها سوى الاستسلام لقدره .

والأدب بطبيعته أسرع إلى معالجة الشر منه إلى معالجة الخير . فالخير بالنسبة إليه لا يشكل معضلة ، ولكن الشر هو مصدر كل متاعب الإنسان ومآسيه . ومن هنا كانت الأعمال الأدبية تهتم بالانتقام والاثار والقصص والاختلاف بنفس القدر الذي تهمل فيه التركيز على التسامح والرحمة وغير ذلك من القيم التي يؤمن بها الناس ويعجزون عن تطبيقها في الوقت نفسه . وهي قيم من البساطة والسلامة والوضوح بحيث لا تحمل في طياتها الصراع الدرامي المطلوب في الأعمال الأدبية . فالأدب يقصر عن بلوغ الفردوس ويقنع بمعالجة الدنيا ، والجسد ، والشيطان . والأدباء بحكم أنهم أسياذ الواقع وليسوا أصحاب أيديولوجيات ومثاليات ، فإنهم يفضلون معالجة الانتقام على معالجة الرحمة .

بل إن بعض الأدباء يرى أن احساس الإنسان بالظلم في هذه الدنيا يولد معه ، ومن ثم يصبح الانتقام جزءا لا يتجزأ من فكره وسلوكه حتى آخر لحظة في حياته . فهو يبدأ بالانتقام الطفولي من أخوته ، ثم ينتقل إلى الانتقام من والديه في سن المراهقة . وعندما يتزوج فإنه ينتقل إلى الانتقام من زوجته ، والبعض يتجنب الطلاق لأنه يجرمه من لذة الانتقام ، والبعض الآخر يرحب به لأنه يسمح له بالزواج مرة أخرى لا مستثاف الانتقام بقسوة جديدة . أما الحياة المدرسية فكانت إلى عهد قريب عقابا للتلاميذ من أساتذتهم ، والآن أصبحت انتقاما للتلاميذ من أساتذتهم . ونتاج هذا النوع من التربية والتعليم يشكل ما نسميه بالمجتمع الإنسان الذي يصبح بطبيعته جاهزا لممارسة كل أنواع الانتقام من خلال مظاهر الفقر ، والاضرابات ، والمحاكم ، والسجون ، ومعسكرات الاعتقال ، وحيل المشقة ، وسكين المقصلة ، وغرفة الغاز ، والكرسي الكهربائي ، والحرب . أما على المستوى الشخصي البحث فإن مظاهر الانتقام لا حصر لها .

وفي الدراما الحديثة أصبح للانتقام من الأبعاد السياسية والاقتصادية والاجتماعية ما جعله متشعبا معقدا وغير قاصر على تطبيق القصص بمفهومه الأخلاقي المجرد . ففي مسرحية « زيارة السيعة العجوز » التي كتبها فريدريش دورينمات عام ١٩٥٥ يبدو الانتقام

محركا أساسيا للمحدث الدرامى الرئيسى . فالانتقام يقتحم مدينة جولن الصغيرة التى أصابها الفقر والانحطاط فى صورة المليونية كلير زخسيان ، التى تعود كأمراة عجوز إلى مدينتها القديمة ، كى تتأثر لنفسها من عشيقها السابق ، فهى تطلب من أهالى القرية تسليمه إليها ، إلا أن محاولة كلير الظاهرية للانتصار للأخلاق وذلك بالانتقام من العاشق الخائن وإعادة الأمور إلى نصابها ، تؤدى بالتدرج إلى انفساد الأخلاق وانحرافها . فهى تعد بالترع علىيار فرنك للمدينة إذا نفلت إرادتها ، وتنساق المدينة إلى الإستبدانة فى انتظار ملايين كلير ، وفى النهاية لا نجد مفرا من تسليم العاشق الخائن إلى كلير كى تشفى غليلها بالانتقام منه .

ويبدو أن تنويعات الانتقام فى الأدب الإنسانى لا حدود لها ، ومستظل تغزى الأدباء بالتعامل معها نظرا للمحصنة الدرامية التى تكمن داخلها ، وإمكانات الصراع التى تكفل للعمل الأدبى الحيوية والتطور والفاعلية . ولا شك أن الأديب كان حريصا باستمرار على بلورة الجانب الأخلاقى فى مفهومه للانتقام الذى يعد دائما وسيلة إلى غاية إنسانية لأبد منها . أما عندما يصبح الانتقام هدفا فى حد ذاته - كما يحدث فى بعض الأعمال الميلودرامية الهابطة - فإن العمل الأدبى يفقد كل معنى إنسانى وفنى له .

٧ - البخل

البخل من المضامين التي فرضت نفسها على الأدب العالمي منذ أن بدأت ملاحه في التبلور ، بحيث أخذ الأدباء منه مادة لأعمالهم الكوميديّة أو مصلدا للمعنى التابعة من الفقر والعوز . وكان أول من عالج البخل بصورة محدّدة الكاتب المسرحي الكوميدي السلافي ميناندر (٣٤٢ - ٢٩٢ ق . م) الذي ضاعت أصول مسرحياته مع طيات التاريخ ، لكن مضامينه انتقلت إلينا من خلال خلفته بلاوتوس (٢٥٤ - ١٨٤ ق . م) الذي أعاد صياغة مضامين ميناندر وعلى رأسها مضمون البخل الذي نهضت عليه ملهاته بلاوتوس « جرة اللعب » التي تكاد تتطابق مع ملهاته ميناندر ، وإن كان بلاوتوس يميل ببخيله يوكليد إلى الفارص المازل في حين كان مينا ندر يعتمد على الكوميديا التي تثير الضحك والتفكير في آن واحد .

وقد تكرر اقتباس مضمون الملهة غير مرة . فاقنسه جيلى في ملهاته « لا سبورتا » عام ١٥٤٣ ، ثم اقتبسه بن جونسون في ملهاته « القضية تغوت » عام ١٥٩٧ ، كذلك أقام عليه هوفت ملهاته « فارنار » ١٦١٧ ، ثم اقتبسه مولير عام ١٦٦٨ في مسرحيته الشهيرة « البخل » ، وجاء شادويل ليستخدم نفس المضمون ونفس العنوان عام ١٦٧٢ ، كذلك اقتبسه فيلدنج بالاسم نفسه عام ١٧٣٤ ، ثم اقتبسه لنس للمسرح الألماني عام ١٧٧٤ .

وهذا الامتداد الحى لنفس المضمون عبر تاريخ الأدب العالمي يدل دلالة واضحة على مدى التأثير الذي مارسه مينا ندر على كل هؤلاء الأدباء من خلال ملهاته عن البخل والبخلاء . إنه تأثير امتد من بلاوتوس قبل الميلاد بحوالى قرنين واستمر إلى ثورنتون وإبلر عندما كتب « تاجر يونكرز » عام ١٩٣٨ ، ثم غيرها إلى « الخطابة » عام ١٩٥٥ ونالت نفس النجاح الجماهيري الكاسع . والغريب أن المضمون يكاد يتطابق في بعض هذه المسرحيات ، ومع ذلك لم يفقد جدته وحيويته . أما الأدب العربي فلم يتأثر بالمضمون الغربي ، وإن كان الجاحظ في كتابه « البخل » قد جمع الطرائف والنوادر والمضحكات التي

تتجلى في طابع أهل الشح والبخل والتقتير ، بحيث قدم تنوعات خصبية وثرية تصلح لأعمال روائية ودرامية إذا ما توافر عليها الأدباء العرب المعاصرون .

أما الدليل على تطابق هذا المضمون في بعض المسرحيات ، مع اختلافات طفيفة في التفاصيل ، أن يوكليو في ملهاة بلاوتوس ، بعد أن استعاجرة الذهب أعطاها لابنته لتكون مهرًا لها لمن أحبته ، أما مولير ويعلمه نستروي النمساوي ووايلدر الأمريكي فقد جعلتا استعادة المال المسروق أو المفقود شرطًا على موافقتهم على الزيجات المقترحة في المسرحيات الثلاث . أما المخطوط الأساسية للحدث الدرامي الرئيسى فتكاد تكون واحدة . في حين تتنوع الاختلافات والفروق طبقًا لمزاج الأديب وروح عصره . فمسرحية مولير تمتاز على ملهاة بلاوتوس بالبعد عن مكان الآثار الجنسية والمشاعر الفاحشة ، في حين يجعل بلاوتوس ، ليكونيدس ينتصب فيلدريا ابنة البخيل يوكليو . ولذلك نفتقد في ملهاة بلاوتوس نفحة الحب المتأجج النقى الذى يبهنا به مولير . أما الحبيبة في مهزلة نستروي ثم في مسرحية وابلدر ، فتقوم بدورها فيها ابنة أخى البخيل جيلدر ، واسمها أومنجارد ، لكنهما يشعان نفس خط مولير الذى احتفظ للحبيبة بنقاها وعفتها .

وعن الاختلافات الطفيفة بين مولير ونستروي ووايلدر ، نجد أن مولير ركز كل أوصاله الكوميدية على تصوير نفسية بطله البخيل هارباجون ، في حين جعل من الخاطبة التى استخدمها لتزوجه أداة من الأدوات الكثيرة التى استعان بها في تصوير شخصية بطله . أما وابلدر فقد ركز لمساته الكوميدية والمزلية على الخاطبة نفسها ، حين جعلها تتلاعب بالبخيل هوراس فاندر جيلدر ، وتفرض سيطرتها المقنعة عليه بحيث تصبح في النهاية عروسه الموعودة . وهذا هو الفرق الأساسى بين مولير ووايلدر . وعلى الرغم من هذا التطابق فإن وابلدر قد اقتبس من نستروي (١٨٠١ - ١٨٦٢) الكاتب المسرحى الذى غزت ملامحه ومهازله مسارح النمسا والمانيا وأوروبا في القرن التاسع عشر ، اقتبس وابلدر منه المشهد الذى نصف فيه الخاطبة مسزليفى ، عروس المستقبل الموعودة ، ثروتها الخيالية وابتداعها السنوى الذى لا وجود له .

ونظرًا لأن بخيل مولير يبرز علمًا فوق كل الشخصيات المسرحية التى حملت هذه الصفة ، فإنه يجدر بنا أن نتعرض لهذه الملهاة بشيء من التفصيل . فالبخيل هو المحور الذى تدور حوله كل أحداث المسرحية ويبدأ الصراع الدرامى في اللحظة التى يغير فيها هارباجون إبنه بمشروعاته المرتبطة بالزواج ، وهى مشروعات تتناقض مع تلك التى تداعب خيال ابنته وابنته من ناحية أخرى . فقد اتفقت ابنته ايليز مع فالير على الزواج ، ولكن تنفذ مشروعاتها تنجح في إدخاله في خلعها أيها كملير لشئون بيته بدون أجر . أما كليانت - ابن هارباجون - فيرغب في الزواج من ماريان - أخت فالير حبيب أخته ايليز وإبن الشريف انسيلم القادم من نابولي الذى يحل عقدة الصراع في النهاية .

وبالطبع فإن شح هاربايون يقف عقبة في سبيل العشاق الصغار . إنه يمتلك مالا كثيرا
يخفيه في صندوق ويخشى أن يكتشفه أحد . وبالإضافة إلى ذلك فإنه ينوى الزواج من
ماريان ، كما يعزم تزويج ابنته إيليز من الشريف انسليم حتى يعفيها من المهر ، ولكن
يضرب ثلاثة عصفار بحجر واحد فإنه يريد تزويج ابنته من أرملة غنية .

وتتعدد الأمور وتتوالى المفاجآت عندما يكتشف كليانت أن أباه مراب خطير يقرض
الناس بشروط قاسية . وبعد أن يجتهد الصراع بينها يعود هاربايون إلى بيته للقاء الحاطبة
فروزين التي جاءت لتعلمه على نتائج مساعيها في مشروع زواجه من ماريان ، لكنها تفشل
في الحصول منه على أى مال مقابل ثمنها إياه بالأبناء المفضلة . ويظهر بغل هاربايون
الظلم في الصرف على إجراءات زواجه من ماريان التي تصبى لدمعته ، لكنها تسعد عندما
تلتقي بالابن - غريم أبيه - في نفس اللقاء . ويتنهد كليانت الفرصة فيتنزل في ماريان من
خلال الأشادة بحسن اختيار أبيه ، بل يخلع الحاتم الكثير من أصعب أبيه ، وما أن يستقر في
أصبح ماريان حتى يتوسل إليها أن تحتفظ به كهلية .

ويبدأ هاربايون في الارتباب في نيات ابنته كليانت ، فينفرد به محاولا انتزاع اعترافه ،
وينجح في ذلك بطريقة خبيثة ملتوية بحيث تتأزم الأمور تماما بينها . لكن الأبناء تأمل بسرعة
الصندوق الذي يحوى مال البخل . ويتم هاربايون الناس جميعا ، ويبدأ التحقيق مع
فالير - مدير شئون المنزل الذي لم يكن على وئام معه . ومع اشتداد الصراع يدرك هاربايون
حب فالير لا يلبس فيستشيط غضبه ويتضاعف عما يدفع بفالير إلى الكشف عن شخصيته
الحقيقية . وفي لحظة مثيرة تدرك ماريان أن فالير أخوها ، الذي يكتشف في اللحظة نفسها
أن انسليم أبوه .

ويعترف كليانت أن الصندوق لديه ، ويشترط لرده أن يوافق أبوه على زواجه من
ماريان . وتتدخل ماريان فتطلب أن يوافق هاربايون على زواج فالير من إيليز . وفي مقابل
هذه الشروط ، يشترط البخل بدونه أن يستوفى من أن صندوقه لم يس ، كما يؤكد أن يسلم
أن عليه أن يتكفل بتفقات الزيجتين . ويوافق انسليم على جميع شروط هاربايون الذي
يصبح منتشيا : « وأخيرا فاني ذاهب لأعيد النظر إلى خزانتي » .

وهناك تريعة أخرى على نغمة البخل ذات أبعاد عصرية وسياسية تتجلى في مسرحية
« يهودي مألط » ١٩٩٤ لكريستوفر مارلو ، و « تلجر الهندية » ١٥٩٨ لشكسبير : في
مسرحية مارلو نجد باراباس اليهودي - مثل شابلوك عند شكسبير - يملك الأموال الطائلة
ويتحكم في ابنته الوحيدة كي يعدها عن الوقوع في غرام أى شاب مسيحي . فقد كان
يضمهر للمسيحيين أشد البغض والكراهية ويتحين الفرص للانتقام منهم مستغلا في ذلك
أمواله الطائلة التي ادخرها من ممتلكاتهم . وكان كل همه مركزا في جمع المال ، وتعجيد أبناء
جنسه ، وتلميع الأجناس الأخرى سواء بالقول أو بالفعل .

ومن الواضح أن شكسبير قد تأثر بشخصية باراباس يهودى مألوفة عندما ابتكر شخصية شايولوك في « تاجر البندقية ». فقد وقع شايولوك عقد إقراض أنطونيو ثلاثة آلاف دوقية بضمانة بضائمه القادمة على السفن عبر البحر ، وفي حالة عدم السداد فإن لشايولوك الحرية في الحصول على رطل من اللحم من جسم أنطونيو . وبالفعل تأتى الأنبياء بفرق السفن فيستعد شايولوك للانتقام الرهيب . ولكن بورشيا خطيبة باسانيو تخرج إلى المحاكمة وتنقل أنطونيو من وحشة شايولوك باستغلال مقدرتها العقلية الفائقة في الدفاع عنه . ورغم هزيمته المنكرة وضيع أمواله لتعريض حياة مواطن صالح للخطر فنحن لا نتعاطف معه . وهذا ما حرص شكسبير على تأكيده دراميا طوال المسرحية .

وقد بلور شكسبير في شايولوك كل خصائص البخل والشح والتقتير والحقد والكراهة والعنصرية وغير ذلك من الدوافع التي تشعره دائما بأنه يمثل بئى جنسه ، وليس بصفته مجرد إنسان عادى . والربا الذى يمارسه لا يقتصر على حب المال واقتناء الثروة مثلما يفعل بخيل مولير أو غيره من البخلاء ، بل يمتد ليشمل كل الأسلحة الخفية التي يمكن استخدامها للانتقام من كل من هو ليس يهودى . وانتقامه من أنطونيو لم يكن مجرد إنتقام شخصى وعصومة مالية ، بل كان انتقاما من كل المسيحيين ممثلين في أنطونيو . ففى الفصل الأول - المشهد الثالث عند أول ظهور لشايولوك ، نجله يؤكد هذه الحقيقة في حديثه مع باسانيو فيقول هن أنطونيو :

« أنا أمقت له لأنه مسيحي العقيمة
بل أكثر من هذا ، فهو بكل المشاعر الصديقة
يفرض الآخرين يدون ربا ، إنه يضيع على القوائد
التي كان من الممكن أن أحصل عليها من سكان البندقية
إذا وقع في قبضتي يوما فلن أترك حبه
بل سأطفيء نار الحقد القديم الذى يشتعل في قلبي اللليل
فهو يكره أمنا المقدسة ، أمة اسرائيل
ويعارفين في كل مكان يؤمه التجار
ويفسد صفقات ويعول نعمى إلى أحجار
هذا هو كل همه : ملعونة هي قبيلتي
إذا سمحت لنفسى أن أسامعه »

وعلى الرغم من المعالجة الكوميديا التي حرص عليها شكسبير في تجسيد شخصية بطله ، فإن الجانب الفكري الجاد بل الجانب الذى يقترب من حدود للمأساة يمكن لمسه دون صعوبة . فلاشك أن الربا واكتناز الأموال والبخل والشح والحقد والكراهة ، كلها خصائص

تبرز الجانب البشع من النفس البشرية ، ولذلك نجعلها تؤدي إلى نتائج مأسوية في أعمال أدبية أخرى مثل رواية « الجريمة والعقاب » لميتوفسكي .

في هذه الرواية يرتبط البخل والربا بخلفية من الحياة القلقة المشبعة التي يحياها الفقراء في أحياء المدن وأزقتها ، حيث الغرف الضيقة والأزقة الحائقة التي يدب فيها الناس كالنمل ، والتي تجسد مأساة الإنسان سواء في المجتمع بصفة خاصة أو في الكون بصفة عامة . فهذا الطالب المسكين راسكولينكوف يلحق الأم البؤس والفقر في غرفة كالسجن تماما ، ويحتاحه الموانئ لقلعة الوسائل المادية التي تدفعه دفعا إلى البحث عن وسيلة للخلاص ، بصرف النظر عن نوعية هذه الوسيلة . فهو لا يستطيع مقاومة الآمال التي تغمره في داخل نفسه ، والشباب الذي يشتعل في كيانه ، والحيوية التي نبض بها وجوده . ومع كل هذه الطاقة المتضجرة فإنه يقف عاجزا أمام أمر ضئيل هو بعض المال الذي يمكن أن يبدأ به حياته .

إنه يفقد الثقة في عدالة الدنيا عندما يرى جاراته العجوز تجمع المال من الربا وتكتززه لا لتحقيق به مرضا من أغراض الحياة ، بل تجمع المال لمجرد الحرص والشح والبخل ، وتجمعه فتحجزه عن الناس ، في حين يقع هذا الشاب البائس الذي يريد تحقيق كيانه ووجوده لكن المال يمزوه . هنا تبدأ الحواطر المأسوية التي تدفع الشاب إلى التضكير في الانقباض على هذه العجوز ، وإنتزاع أنفاسها بيديه ، ثم الاستحواذ على مالها . فقد نهشته من الداخل تساقلات مثل : أليس مالها حلالا لكل من يريد الحصول عليه ؟ هل يتردد الشخص في فعل ذلك إذا كان قويا جديرا بالهياة ؟ هل تردد رجل مثل نابليون في أن يسمح لنفسه بأن يأكل كل أمر يراه ؟ فهو يذهب طولون ، وينظم ملبعة في باريس ، وينسى جيشا في مصر ، ويفرط في نصف مليون من البشر في حملته على روسيا ، ثم ينجو بنفسه في فيلينا وهو يلعب بالالفاظ . ولهذا الرجل نصبت التماثيل بعد وفاته . إذن كل شيء مباح ، ومن الواضح أن هؤلاء الرجال ليسوا من لحم ودم بل من حديد .

هذه الحواطر والتساؤلات تغطي راسكولينكوف حدود الفكر النظري إلى مجال العمل التطبيقي . وبالفعل سلك سلوك الرجل القوي كما كان يظن ، فقتل المرأة ، ولكن هل كان قويا حقا حين قتلها . يصفه دوستوفسكي بقوله « سار إلى فعلته كما لو كان إنسان آخر يدفعه إليها دون أن يستطيع المقاومة ، أو كما لو كان متقادا إلى الأعدام . »

وتتفاقم نتائج الجريمة عندما نراه يخفي المال المسروق لا عن أميين الناس فحسب بل عن نفسه . إنه يهرب من الناس دون أن يقتفي أثره أحد ثم ينتهي به الأمر إلى أن يسلم نفسه لرجال الشرطة ، ويرضى النفي إلى سيبيريا عن طيب خاطر . إنه يستسلم تماما لصورته في النهاية بعد أن فجر سلوك المراقبة العجوز كل قوى الشر الكامنة داخله . فعندما نتوغل في داخله نجده يقول :

« لم أقتل لأساعد أما فإن هذا السبب حقير ، لم أقتل كي أحصل على وسائل مادية ، على مال يجعلني ذا نفع للبشرية . كل هذا حقير . إنى قتلت فقط من أجل نفسي . من أجل رغبتي وحدها قتلت . لقد دفعني أمر آخر رغبته عندئذ أن أعرفه بأسرع وسيلة : ما إذا كنت حشرة حقيرة كسائر الناس أم أنى رجل ؟ هل أستطيع أن أحمل نفسي على أمر أم لا ؟ هل أستطيع أن أنتزع السلطة أم لا ؟ هل أنا مخلوق يرتعش خوفا أم ماذا ؟ »

أما أبو عثمان الجاحظ الذى عاش من منتصف القرن الثانى إلى منتصف القرن الثالث الهجرى ، فلم يجد فى البخل تلك التزعة المأسوية ، بل وجد فيه مادة خصبة للتهكم والسخرية والتندر والفكاهة . ومن الواضح أنه ترك بصماته على كل الأدباء العرب الذين عالجوا مضمون البخل من بعده حتى الآن ، أى حتى توفيق الحكيم الذى جعل منه خاصية من خصائص سلوكه تذكر كلما جاء ذكره على الألسنة . ونوادير الجاحظ الكثيرة فى كتابه « البخلاء » كدل على هذه الروح الساخرة التهكمية الفكاهية أعظم دلالة . فقد ظل حتى آخر أيامه يؤمن أن الله قد منح الإنسان القدرة على الضحك كنوع من علاج كثير من أمراضه . وبذلك سبق كثيرين من الفلاسفة الذين عالجوا ظاهرة الضحك ، واتى وجدها تتجلى فى سلوك البخلاء ونواديرهم .

يتحدث الجاحظ - مثلا - عن محفوظ النقاش الذى صاحبه فى ليلة مطيرة من المسجد الجامع ، وشدد عليه فى المبيت بمنزله الغريب من المسجد ، ذاكرا أن لديه النار وأجود اللبن والتمر ثم يقول :

« فملت معه ، فأبطأ ساعة ، ثم جاءنى بجام لبن وطبق تمر فلما مددت يدي قال : يا أبا عثمان ، إنه لبن وغلظة ، وهو الليل وركوده ، ثم ليلة مطر ورطوبة . وأنت رجل قد طمنت فى السن ، ولم تزل تشكو من الفالج طرفاه وما زال الغليل يسرع إليك ، وأنت فى الأصل لست بصاحب عشاء . فإن أكلت اللبن ولم تبألف ، كنت لا أكلا ولا تاركا ، وحرشت طباعك ، ثم قطعت الأكل أشهى ما كان إليك وإن بالغت بتنا فى ليلة سوء من الإجمام بأمرك . ولم نعد لك نبيذا ولا عسلا . وإنما قلت لك هذا الكلام ، لئلا تقول غدا : كان وكان ، والله قد وقعت بين نأى أسد ، لأنى لو لم أجتك به وقد ذكرته لك ، قلت : بخل به ويذا له فيه . وإن جئت به ولم أحذر منك ولم أذكر كل ما عليك فيه ، قلت : لم يشفق ولم ينصح ، فقد برئت إليك من الأمرين جميعا . وإن شئت فأكله وموتة ، وإن شئت فبخس الاحتمال ونوم على سلامة . »

ويختم الجاحظ تحليله العميق الساخر الطريف لنفسية هذا البخيل بقوله :

« فى ضحكك قط كضحكى تلك الليلة . ولقد أكلته جميعا فى هضمه الا الضحك والنشاط والسرور فى أظن . ولو كان معنى من يفهم طيب ما تكلم به لآتى على الضحك ،

أو لقضى على . ولكن ضحكك من كان وحده لا يكون على شطر مشاركة الأصحاب » . .
ويبدو أن للجانب الكوميدي الضاحك في مضمون البخل الغلبة على العنصر المأسوي
الحزين . وهذا يتضح في أعمال الكوكبة العظيمة التي قدمها الأدب الانساني ممثلة في مياندر
ويلاوتوس والملاحظ وشكسبير وموليير ووايلدر وغيرهم .

٨ - التطور

التطور من المفاهيم الأدبية التي لا تعمل على صياغة الشكل الفني للعمل الأدبي بحسب بل تتسع لتشمل مضمونه الفكري أيضا . فمن ناحية الشكل الفني لابد للعمل الأدبي أن يتطور بحيث يصل في نهايته إلى نتيجة جديدة برغم أنها امتداد حتى لمفاهيم قديمة . فالعمل الفني الذي يميز عن التطور يفقد حياته الداخلية الخاصة به ومن ثم يخرج من نطاق الفن تماما إلى مجال الكتابات التقريرية والتسجيلية . كذلك فإن الشخصيات الروائية أو المسرحية - مثلا - لابد أن تتطور والا تحولت إلى أنماط ثابتة غير متفاعلة مع البناء الدرامي للعمل . فالتطور هو العنصر الديناميكي والعضوي الذي يجعل العمل الفني ينبض بالحياة ويمنحه شكله المتميز وسط الأعمال الأخرى :

أما من ناحية المضمون الفكري فقد كان التطور موضوعا أساسيا لأعمال فنية كثيرة منذ فجر الأدب الإنساني . ولكن كانت معالجة الأدباء لهذا المضمون تتميز بالعموية والتلقائية بحكم الطبيعة المتطورة التي جبل عليها العمل الأدبي ، وبحكم الصراع الدرامي المتفاعل داخله . أما التطور كفلسفة متبلورة تركت بصماتها واضحة على أعمال الأدباء الذين جسدوها ، فلم يظهر بأسلوب محدد إلا في القرن التاسع عشر عندما نادى أتباع مذهب التطور بمبدأ الصيرورة والتحول الذي يضع قانونا عاما لنمو الكائنات يتلخص في تنوع وتكامل مستمرين . كذلك فإن النمو المتدرج يؤدي إلى تحولات منتظمة ومتلاحقة تمر بمراحل مختلفة يؤذن سابقتها بلاحقتها ، كتطور الأفكار والأخلاق والعادات . والتطور - على النقيض من التقدم - لا يكون مسبقا بتخطيط ولا مستهدفا لغاية ولكنه - بصفة عامة - انتقال من المختلف إلى المؤتلف ، ومن غير المتجانس إلى المتجانس ، ومن اللاعتماد إلى المخلود أو بالعكس . ولا يتضمن التطور في ذاته فكرة التقدم أو التدهور . وإنما يعبر عن التحولات التي يخضع لها الكائن العضوي أو المجتمع سواء أكانت ملائمة أم غير ملائمة .

أما التقدم — بوجه عام — فهو مجرد السير إلى الأمام في اتجاه معين دون حكم على قيمة هذا السير . لكنه — بوجه خاص — انتقل تدريجياً من الحسن إلى الأحسن كالتقدم العلمي والتقدم الحضارى . ويتميز التقدم بأنه مسبق بتخطيط ويستهدف غاية على غير الحال في التطور . وكثيراً ما ترتبط فكرة التقدم بالخمسة التاريخية ، وبأن كل تطور يقود دائماً إلى الأحسن ، ولكن هذا المفهوم اقتصر على أعمال الأدباء وكتابات الفلاسفة المتفائلين فقط . نذكر منهم داروين ولا مارك وبيرجسون ونيشه . وكان مذهب داروين — مثلاً — يؤكد أن الكائنات الحية في تطور دائم على أساس من الانتخاب الطبيعي وبقاء الأصلح . فتتشأ الأنواع بعضها من بعض ، ولا سيما النوع الإنسان الذى انحدر عن أنواع حيوانية .

وللتدليل على أثر مذهب التطور في الأدب يمكننا أن نستشهد بصامويل باتلر في مجال الرواية وبنرارد شون في مجال المسرحية على سبيل المثال لا الحصر . فالبطل الروائى عند باتلر هادشانه في جميع ميادين الفكر والفن الكثيرة التى ارتادها — كالتطور أو التقدم ، أو الفلسفة ، أو اللاهوت ، أو البحث في آثار شكسبير أو هومر ، أو الرسم أو الموسيقى . وكأن باتلر يكتب لأنه يجب الكتابة ؛ وهو المؤلف المحترف على طرفى نقيض . وقد قال مرة عن كتبه :

« إننى لا أصنعها أبداً ، إنما هى تنمو . فهى تقبل على ملحة فى أن أكتبها . ولولا أننى أحببت موضوعاتها لخرت ، وما كان لشيء أن يجعلنى على كتابتها إطلاقاً ، أما وقد أحببت هذه الموضوعات فعلاً ، وأما وقد جاءت الكتب قائلة إنها ترمى أن أكتبها ، فقد تعلمت قليلاً ثم كتبتها » .

على أن هذه الكتب التى أخفقت في العثور على ناشر لها في جيله ، صرحت إلى يومنا هذا ، في حين اندثرت مئات غيرها من الكتب الناجحة المعاصرة لكتبه ، والتي عالجتها المضامين الأدبية التى عالجها باتلر ؛ ذلك أنه كان متقدماً على عصره كما نجد في المضامين الاجتماعية والسيكولوجية التى تتضمنها رواية « إيريهون » التى ألفها عام ١٨٧٢ ولا تزال تلقى قبولاً متجدداً ، كذلك يتجلى هذا السبق الفكرى في نظرية التطور المهادف الخلاق ، ورفض نظرية الانتخاب الطبيعي الذى نادى به داروين والذى يتخطى في عشوائية . إن تطوير غير الحياة — عند باتلر — لا ينتهى ، تطور الحياة جميعها بوصفها كلا ، تطورا محدوا على الدوام ذاكراً لا شعورية يكمن فيها دافع التغير . إنها النظرية التى عرضها باتلر في كثير من التفاصيل الفنية والحجج الإلادعة في سلسلة من المؤلفات العلمية الفلسفية تبدأ بكتاب « الحياة والعناية » وينتهى بكتابة « الجلط أم الحياة ؟ » لم تكن سبقاً واضحاً لنظرية شون في « دفعة الحياة » و« الحيوية » فحسب ، بل إنها تطوى في ثناياها شيئاً من النظرة الفلسفية التى يدين بها أحدث العلماء .

ولقد وضع باتلر معيارا جديدا للرواية ، كما وضع قويا اجتماعية وفلسفية جديدة .
فروايته « طريق البشر » - التي ألفها بين عامي ١٨٧٣ و ١٨٨٥ - نقطة تحول واضحة المعالم
في الرواية الانجليزية . فللؤلؤ يتخلل داخل شخصياته ، ويفسر دوافعها الخفية تفسيرا
علميا ، ويكشف عن تأثير أسلافها وتأثير تربيتهم فيها ، ويظهر زيف الأفكار والقيم
التقليدية حيث يراها زائفة . كما يوجه باتلر نقدا قاسيا للنظام الأسري ، وهو نقد كان يمد
في عصره كفرا والحادا .

وإذا كانت « طريق البشر » سيرة شبه ذاتية لمؤلفها ، فذلك لأنه اصطلم بأبويه منذ
طفولته ، ولقى منها من العنت مالمقى إيرنست بونتفكس بطل الرواية . ومن هنا كان قول
باتلر ان الرواية قد « أخت » عليه في أن يكتبها . فقد أدرك الدور الذي تلعبه الوراثة
والضرورة البيولوجية في صراع أحس أنه لا محالة صراع أبدي بين الأجيال المتعاقبة في
الأسرة . وهي المفاهيم التي تجلّت فيما بعد في مسرحيات هنريك إبسن ويوجين أونيل .

وعلى الرغم من أن رواية « طريق البشر » لم تنشر الا في عام ١٩٠٣ بعد موت باتلر في
عام ١٩٠٢ ، فإنه لم يتبرأ مكانه الصحيح الا بعد الحرب العالمية الأولى . فالشعور الذي
تملك الناس بعد الحرب - بإتقشاع الوهم عن عيونهم ، وعدم التسليم الأعمى بالأفكار
التقليدية ، والإيمان بأن الله قد منح الإنسان عقلا ليطور به حياته إلى الأحسن والأفضل -
هذا الشعور وجد تجسيدا حيا له في مؤلفات باتلر وخاصة في « طريق البشر » ، بما فيها من
دفاع في مجيد عن حقوق الجيل الجديد في مواجهة الحقوق الراسخة للجيل القديم . وكان
إيمانه بالتطور الهادف الخلاق قد انعكس على أسلوبه في الكتابة التي تميزت عنده بالاعلاص
الواضح ، والصراحة المتدفقة ، والفكاهة الذكية ، والرشاقة اللامحة ، وكراهية الحديث
الأجوف ، والفكر التافه ، والادعاء الكاذب .

أما عند برنارد شو فقد تمثلت نظرية التطور الخلاق في أسماء « بدعة الحياة » التي اتخذ
منها متطلقا لهجومه الكاسح ضد الرومانسية . ففي المقدمة التي كتبها شولسرحية « الإنسان
والسوربرمان » يناقش الهيام الرومانسي الذي يصاب به الرجال تجاه النساء . وهو يؤكد أن
هذا الانحياز ليس الاجزاء من النظرة الرومانسية العامة إلى شئون الحياة . وهي النظرة
السلبية الفاسدة التي تتعارض مع قوانين الطبيعة وقواعد العلوم البيولوجية لأنها تقوم أساسا
على الأوهام والخيالات التي تطفو على سطح الواقع فتحجب الرؤية الموضوعية للأشياء ،
وتضيق فرصة الامساك بالحقيقة الكامنة في نظرية بدعة الحياة التي آمن بها شو إيمانا قويا قائما
على افتراضات علمية ونظرية في علم الحياة . ولهذا نجد أن شو قد كرس حياته كلها ككاتب
مسرحي لبلورة نظريته في بدعة الحياة ، ولتحطيم النظرة الرومانسية الكاذبة .

وبدعة الحياة هذه التي يؤمن بها شو عبارة عن قوة روحية تكمن في الكون ولا يعرف
الإنسان شيئا عن أصلها . وهذه البدعة لا تملك الكمال المطلق أو المعرفة الشمولية ولكنها

تسمى في الوقت نفسه وعبره للحصول على الكمال والمعرفة من خلال أدواتها التي تتمثل في البشر . وهي تميز الهوي في طريقها لبلوغ أهدافها عن طريق المحاولة والخطأ ، وتعتبر المرأة الجنس الأقوى لأن غرائزها أقوى وأكثر جبراً والحاحاً ، وإرادتها أكثر عزيمة وتصميماً ، وإحساسها بالواقع والتطور أكثر حيوية ودفعاً . وإذا كانت تستغل سحر جاذبيتها الجنسية التي منحها إياها دفعة الحياة فذلك كي تتمكن من الإيقاع بالذكر وإعداده للقيام بدور الزوج والأب من أجل كسب عيشها وعيش أولادها .

والدرس الذي تلقته دفعة الحياة لكل الأجيال هو أن هدف الحياة لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال التعاون الكامل والوثيق بين الرجل والمرأة . ولكي ندرك سر وجودنا المطلق لا بد للإنسان أن يستغل كل الأسلحة التي وضعتها دفعة الحياة في حزمته . ولا شك أن أعظم هذه الأسلحة على الإطلاق يكمن في وجود المرأة . ومع ذلك تسخر مسرحيات شوكها من الافتراض الذي يدعي أن الدافع المحرك لسلوك الرجل هو الرغبة في امتلاك المرأة التي يجدها وأن الدافع الوحيد لسلوك المرأة يكمن في الرغبة الاستعراضية لمفاتها الجسدية . ويؤ من شو إيماناً جازماً أن العلاقة الرومانسية بين الرجل والمرأة لا تصلح مضمونها لمسرحية تقوم على الفكر الجاد الأخلاق والإيمان بالتطور بكل أشكاله الروحية والمادية .

ومن يتتبع مسرحيات شو الواحدة بعد الأخرى يلاحظ أن الخط المتمثل في دفعة الحياة يشكل المجرى الرئيسي لفكر شو . ولا شك أن البناء الدرامي قد لعب دوراً فعالاً في تغليف هذا الفكر وإبعاده عن التجريد المطلق وذلك من خلال تجسيد الشخصيات ، وتطوير المواقف ، وإدارة الحوار ثم ربط هذه العناصر بالعمود الفقري للمسرحيات . كما منح شو الجمهور فرصة فهم مسرحياته على النحو الذي يجبه . فهناك الكثير من الضحكات والمواقف المسلية الطريفة رغم ثانوية هذه العناصر بالنسبة للخط الفكري الرئيسي الذي يحاول شو تأكيده في مسرحياته . ولكنه استغل هذه العناصر لجذب اهتمام المتفرج العادي إلى مسرحه ثم يغري بمراجعة آرائه ومعتقداته التقليدية في الضوء الجديد الذي تلقاه المسرحية على الجوانب المتعددة لفلسفة التطور .

وعلى الرغم من حمل شو للجانب العلمي لفلسفة التطور ، فإن مسرحياته لم تخل من الغموض الذي يغلف نظريته في دفعة الحياة لأنه لم يستطع أن يقيمه إلا على مجرد افتراضات نظرية لا تقبل الاختبار العملي أو التجربة المباشرة . وربما يكمن الجانب العلمي الوحيد الذي يقدم دفعة الحياة في إصرار شو على استغلال كل الوسائل المتاحة في الحياة لدفع عجلة التقدم المادي والمعنوي وهو ما يبعدها عن كونها فلسفة غيبية سلبية تنقذ من الحياة بالملاحظة والتسجيل دون التجاوب والفعالية .

والمشكلة عند شو أن البشر لا يمتنعون قط ، فهم ينضجون ببطء بحيث يظلون مراهمين غير مسئولين حتى نهاية حياتهم . والحل الذي يقترحه في مسرحيته « العودة إلى ماتوشالغ »

هو أننا ينبغي بطريقة ما أن نمد عمر الإنسان بحيث لا يقل عن ثلاثة قرون ، مما يتيح له الفرصة كي يستكمل نضجه العاطفي والذهني . ومن شأن الوقت الطويل الذي نضفيه على هذه الأرض أن يصبح أكثر اهتماماً بالأمور الموضوعية ، وأن يقلل من تصرفاتنا التي تشبه تصرفات المسافرين العابرين القابعين في غرفة الانتظار . ويبدو أن شوبير بذلك عن أن الرغبة في أن تطول أعمارنا رغبة متأصلة فينا تاصلاً قويا . وهي رغبة لا ترتبط فقط بحبنا للتطور ، وإنما تظهر في الاعتقاد بخلود الإنسان أو بمحاولة إطالة العمر بتناول العقاقير .

وسواء اختلف النقاد أو اتفقوا مع باتلر وشؤ وغيرهما من الأدباء الذين اتخذوا من فلسفة التطور مضمونا لأعمالهم الروائية والمسرحية ، فقد أثبت هؤلاء الأدباء قدرة الأدب على مواكبة كل الانجازات الفكرية الجديده واستيعابها فيها ، بحيث يعاد تقديمها إلى الناس العاديين الذين ليس في وسعهم فهم التجريدات النظرية والفروض الفلسفية . لكن متى لبست هذه التجريدات والفروض الجسم الحي التابض الذي يمنحه إياها الفن فانها تصبح ملكا للجميع ، سواء قبلوها أو رفضوها .

٩ - التعليم

كان العنصر التعليمي في الأدب مثارا للجدل واسع بين المفكرين والأدباء والنقاد منذ العصر الاغريقي القديم . وهذا يرجع الى طبيعة الأدب ذاته ، ذلك أنه يحتوي على مضمون فكري يعبر عن نفسه من خلال اللغة التي يستخدمها الناس في حياتهم العادية ، التي لا بد أن تقول شيئا ذا معنى مفهوم لا كبر عدد ممكن من المتلفين . من هنا ركن البعض على العنصر التعليمي على أساس أن الأديب يستخدم اللغة ليقول شيئا محددًا ، ولا بد للناس أن يتعلموا شيئا مما يقوله ، فهو بداعة - يضع الصالح الانسان العام في اعتباره كلما شرع في ابداع عمل جديد . وتراوح الجدل بين الرافض المطلق والقبول التام للعنصر التعليمي في الأدب . ولم يحدث لأية قضية أدبية أن تستمر بهذه الحيوية منذ عصر افلاطون حتى عصرنا هذا مثل قضية العنصر التعليمي ولعل استمرارها يرجع إلى هبوطها في عصور كثيرة مجال الجدل العقيم أو السفسطة الفارغة ، فلم تكن القضية وضع الأدباء والنقاد بين خيارين لا ثالث لهما : أي قبول العنصر التعليمي أو رفضه ، وإنما كان من المفروض أن تدور حول الأسلوب الذي يتبعه الأديب في التوظيف الفني والدراسي للعنصر التعليمي . وبذلك يمكن طرح القضية في ضوء جديد أكثر موضوعية من خلال وضع المعايير الكفيلة بالفصل بين التعليم والتربية عن طريق الدروس والمحاضرات والمواظب والارشادات وبين التعليم والتربية عن طريق الأدب والفن .

إن الفنان يرى الناس ويعلمهم ، ليس في هذا شك ، لكنه يتعمق وسائل وأساليب وأدوات أكثر شمولًا ، وأبعد عمقًا ، وأقل مباشرة وتصرُّحًا من الأساليب التي يتبعها المعلمون والمحاضرون والمواظون والمرشدون الذين يوصلون معلوماتهم بأي أسلوب يجعل الأفكار وينتهي دوره تمامًا بإدائه هذه الوظيفة ، لكن الفنانين والأدباء لا يفصلون بين المضمون الفكري والشكل الفني ، أو بين العنصر التعليمي والمعنوي الجمالي ، فالفن تجربة سيكولوجية ووجدانية وروحية وعقلية وذهنية بحيث تستولى على المطلق وتصور جزءا عضويًا

من كيانه الانسان وذلك دون أن يصرح الفنان بأنه يقوم بمهمة تعليمية أو تربوية . أما رجال التربية والتعليم فيعاملون مع العقل مباشرة بهدف نقل المعلومات وترسيخ المعرفة ، أى يتجهون الأسلوب التثريرى الواضح المحدد ، وهو الأسلوب الذى يرفضه الفن الانسان الناضج لأنه أسلوب مؤقت ومتغير وليست له علاقة عضوية بما ينقله من أفكار . إنه كالوعاء الذى يحتفظ بمادة معينة لحين نقلها إلى وعاء آخر . أما التعليم فى الفن فيتم من خلال العلاقة العضوية بين المضمون والشكل ، أو بين المادة والأسلوب . ويكفى للدلالة على وجود المنصر التعليمى فى الفن أن الانسان يتغير فكرا وسلوكا عندما يتشبع بعمل فنى ناضج وعميق .

وإذا أردنا تتبع المنصر التعليمى فى الفن بصفة عامة والأدب بصفة خاصة ، نجد أنه يرجع إلى عصور مبكرة قبل افلاطون عندما اعتقد الناس أن التعليم هو الوظيفة الأولى للشعر . وفى عصر افلاطون نادى الاغريق بهذا الاتجاه الذى تبلور على أيديهم وأصبح قضية فكرية وفنية لا يمكن تجاهلها . بل إن هيزيود الشاعر الاغريقى ورائد الملحمة التعليمية نادى فى القرن الثامن قبل الميلاد بأن قيمة الشعر تكمن فى التعليمات والتسجيلات التى يصورتها ، وذلك على النقيض من أرسطو الذى أوضح أن العقل الذى لا يرى سوى المنصر التعليمى فى كل شيء يقابله ، عقل لم يبلغ مرحلة النضج بعد .

وكان الشعر قد احتل مكانة مرموقة ضمن وسائل التربية والتعليم عند الاغريق الذين اعتقدوا بأن الأطفال يعرفون الآلهة من خلاله ، وأن الأبطال الذين يرد ذكرهم فى الملاحم والأشعار جديرون بالمحاكاة والتقليد ، وأن كثيرا من الموضوعات والمعلومات ، حتى القيادة العسكرية ، استطاع هوميروس أن يعلمها للناس فى ملاحمه . لكن افلاطون هاجم هوميروس لأنه ادعى أن الآلهة يفتخرون إلى الأخلاق ، وأنه ليس من اللائق أن يحاكي الناس أخيل فى شكواه وعويله ، وأنه لم يحدث قط أن نصيب قائد عسكري لأنه تعلم القيادة من الشعر . ونظرا لهذا ، وبالإضافة إلى الآلة العاطفية التى تثبت القدرة على الحكم الصحيح ، فإن هوميروس قد تم تليه من جمهوره افلاطون .

وبلغ طبع المناقشة الاطالانى المنصر كزولشى . نظرية افلاطون بأنها النكاح كالمثل توجهه القبح ووظيفته ولكنه من حيث لا يدري حاول اظهار عدم جدوى النظرية التعليمية فى الفن عندما أكد أن هوميروس لم يكتب كتابا مدرسيا عن أساليب القيادة العسكرية وإنما كتب قصيدة .

وعلى أية حال فإن أرسطو فى كتابه « فن الشعر » أفصح للشعر مكانة أثرية بصفته ظاهرة جمالية لا تحمل فى طياتها مواصفات تعليمية . ورفض الفكرة التى تؤكد أن أبطال التراجيديات قد خلقوا ليقدمهم البشر ، كما رفض تحويل البطل التراجيديات إلى انسان كامل الأوصاف ، لأن هذا البطل يشترك مع البشر العاديين فى أخلاقه وسلوكه . وفى الفصل الخامس

والعشرين من كتاب « فن الشعر » اكتسح أرسطو كل الآراء المؤيدة للعنصر التعليمي عندما أعلن أن الأخطاء والخطايا البشرية التي يرد ذكرها في الشعر لا تمس جوهره ولا تقلل من قيمته .

ومع سيادة الروح العملية في الامبراطورية الرومانية ، أعل الشاعر والنقاد اللاتيني هوراس من شأن الدافع التعليمي وراء الشعر واعتبره جزءاً جوهرياً فيه . ففى كتابه « فن الشعر » أكد على ضرورة قيام الشاعر بالتعليم والامتناع في الوقت نفسه . وكان الشاعر لوكرتياس قد أوضح أن الفن بالنسبة للتعليم ، مثل الغسل بالنسبة للدواء المر ، فإذا كنا نريد أن يفعل الدواء مفعوله الصحي دون أن يحس المريض بمرارته ، فلا بد من مزجه بالعسل الذي لا يد أن تطغى حلاوته على كل مذاق آخر . أى أن لوكرتياس يمنح الشاعر أو الفنان مطلق الحرية في أن يكون قاسياً على جمهوره طالما أنه يملك الفن الجميل الذي يمكن أن يحيل قسوة الشاعر إلى متعة للقارىء .

وفي العصور الوسطى كان من الطبيعي وضع العنصر التعليمي في خدمة الوظ والارشاد الديني . ومع ذلك نجد القديس أوغسطينوس يؤكد في كتابه « النظرية المسيحية » على المتعة الفنية التي استشعرها في الأسلوب الأدبي الذي كتبت به الأناجيل . كذلك أوضح دانتى أن الفلسفة التي نهضت عليها « الكوميديا الإلهية » تتركز في الجانب الأخلاقي كمجرد وسيلة لبلوغ السعادة الانسانية التي هي هدف أى عمل أدبي رفيع . والشعر الذي يتوقف عند حدود التعليم والارشاد يتخلل عن جوهره كفن قائم بذاته .

وبرغم تطور النقد الأدبي في القرن السادس عشر ، فإنه لم يتغلب على الاتجاه التعليمي العمل النفعي في الأدب . يؤكد الشاعر تاسو أن المتعة الفنية مجرد وسيلة مؤقتة لتوصيل الفائدة العملية المرجوة من القصيدة ، بل ويكرر ماكتبه الشاعر لوكرتياس من قبل حول وضع المتعة الفنية في خدمة المضمون التعليمي . ويتفق الشاعر الانجليزي فيليب سيدن مع تاسو في أن الشعر هو تعليم ممتع . ولكن الشاعر كاستيلفرترو يمثل نغمة معارضة لروح القرن السادس عشر عندما يتفق مع أرسطو في أن الهدف الرئيسي من الشعر هو تمجيد النفس البشرية من خلال المتعة الفنية .

وفي القرن السابع عشر يعلى الشاعر المسرحي الفرنسي كورن من شأن المتعة الفنية التي تعد الفائدة العملية الحقيقية من الشعر ، ذلك أن الإنسان لا يستطيع الحصول عليها من مصدر غيره . بل إن المتعة تنتفي في غياب المتعة في حين أن المتعة لا تنتفي في غياب المتعة . ويتفق الشاعر الانجليزي درايدن مع كورن عندما يوضح في « مقال عن الشعر المسرحي » أن أية مسرحية جيدة تعتمد على المتعة والتعليم لكل أبناء الجنس البشرى .

وعمرور الزمن ازداد الهجوم على العنصر التعليمي بحيث يقول وردزورث في مقدمة « المواعيل الغنائية » إن الشاعر يكتب تنفيذاً للتلزام واحد فقط يجتم عليه ائاع القارىء الذى يعرف المعلومات التى تحتويها القصيدة مقدما ولكنه لا يعرف التعبير عنها بهذا الشكل . كما يضيف الشاعر شيللى إلى وردزورث في مقلة « بروميثيوس طليقا » أنه يمقت الشعر التعليمى من صميم فؤاده ، وأن هدفه كشاعر يتمثل فى رفع درجة الحساسية لدى القارىء العادى بحيث يتمتع بهذا العالم السحرى المصنوع من مادة الخيال ، عندئذ يستطيع أن يحب ويتلوق ويتق ويتحمل كل ماثلئ به الأيام ، وهذه هى النتيجة الأخلاقية التى يتتفع بها القارىء فيما بعد .

هكذا استمر الجدل بين أصحاب النظرة التعليمية وأتباع الفن الخالص ، لكن القضية يمكن أن تحسم بمنطق بسيط يتمثل فى أن الفنان أو الأديب يتعامل مع كل المضامين الفكرية والانسانية والعلمية التى أفرزتها الحضارات المتتابعة على مر العصور ، لكن تعامله يقتصر على الزاوية التى ينظر منها الى هذه المضامين للتشمية . إنها زاوية الفن . فليس من المعقول أن يتحول الأديب الى خبير بأساليب القيادة العسكرية عندما يعالج مضمون الحرب فى أعماله ، أو يصبح عالم نفس عندما يحسد الأحلام والكوابيس فى مواقفه وشخصياته ، أو عالم اجتماع عندما يلقي أضواءه الكاشفة على قضايا الزواج والمرأة والحب والجنس ، أو حلما خرقا عندما يعبر عن آماله وتطلعاته تجاه المستقبل وتطور الوجود الانسانى نحو عالم أفضل . . . الخ . فالأديب لا يستطيع بطبيعة الحال أن يكون كل هؤلاء وغيرهم فى وقت واحد . فكما أن لكل واحد من هؤلاء تخصصه الذى يعرف كل خصائصه وأسواره ، كذلك الأديب له تخصصه وموهبته وقته وصنعتة ، ومن هذه القاعدة الفنية الصلبة ينطلق إلى هذه المضامين الفكرية كى يتقنى منها ما يناسب عمله ويتمشى مع طبيعته ، ثم يقوم بتجسيد التأثيرات القائمة والممكنة والمحتملة لهذه المضامين على انسان عصره ، ومدى نجاحه أو رفضه لها . ومن خلال هذه العلاقة المتبادلة بين الانسان وفكر عصره وروحه يستطيع الفنان أن ينطلق من المؤقت الى الدائم ، ومن الخاص الى العام ، فيبدو كأنه يحترى الانسانية كلها فى عمله برغم أنه يتكلم عن أحداث محددة وشخصيات معينة تعيش داخل نطق عصره .

وهذا يعنى أن الأديب يستفيد من كل الانجازات الحضارية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والعلمية والفلسفية . . . الخ . إنه يستوعبها فى عقله ووجدانه برغم أنه غير متخصص فيها . إنه يلتقط بعينه الفاحصة وبصيرته الثاقبة كل اللمحات الانسانية الكثنة فى كل فروع المعرفة هذه ثم يخرج منها بعصا جديلة غاما فى مادتها وشكلها ، بحيث تدخل فى عالم الفن الذى يمكن أن يتلوقه الانسان ويستوعبه مهما اختلف المكان أو الزمان .

١٠ — التكنولوجيا

منذ العصور الأولى للبشرية أدرك الإنسان أن إمكانياته الجسدية والعقلية لن تحميه من غضب الطبيعة وتقلباتها ، ولن تليى له حاجاته العاجلة والأجلة بالأسلوب السريع الحاسم الذى يصوره له عقله وتخياله . كان عليه أن يكتشف إيقاد النار ، وأن يجرب استخدامها بوسائل ولغايات شتى ، وظهرت الحاجة إلى آلات للقطع ، والنحت ، والسلخ ، والحك ، والصقل ، والضغط ، وإحداث الثقوب ، وتناول الأشياء ، ووصل بعضها ببعض — لا عند الزراع فحسب — ولكن عند البدوى المتجول أيضا . وكل آلة كانت اختراعها منفصلا ، وفى الوقت نفسه بداية لسلسلة جديدة من الاختراعات ، فإن كل واحدة منها تعرضت لألوان من التحسين تجرى فيها واحدا بعد آخر . وكان هناك فى العصور الأولى مجال لا اختراعات رئيسية ، يمكن استخدامها فى أنواع لا حصر لها من المضاعفات المنفصلة ، وتفتتح بها أبواب الإمكانيات غير محدودة .

وظل الحال على هذا المنوال الذى جعل من التطور التكنولوجى خادما للإنسان فى عصوره المختلفة . وإذا كانت الأسلحة التى استخدمت فى الحروب نتيجة طبيعية للتطور التكنولوجى ، فإن الإنسان لم يشعر أنها تهدد كيانه ومستقبله طالما أنه قادر على ابتكار المزيد منها بحيث تظل الغلبة له . فقد كان الإنسان سيدا للالة ومبدعا لها وظل كذلك حتى بداية الثورة الصناعية فى أوروبا . تلك الثورة التى كان لمعظم أدباء العالم موقف غمد منها لأنها أثرت على جوهر وظيفة الأديب نفسه . فلم يعد أحد يتوقع من الأديب أن يقل على جمهوره بقضايا الشخصية ، فشخصيته ثانوية ، وقيمته تقدر بمدى قدرته على تصوير التجربة المشتركة وتحسين أصدائها ، والتعبير عن الأحداث والأفكار الكبرى لشعبه وطبقته وعصره .

مع الثورة الصناعية أصبح الأديب مضطرا لالقاء الأضواء على للفنزي العميق للأحداث ، وأن يفسر لهم عملية التطور الاجتماعي والتاريخي ، وضرورتها ، والقوانين التي تحكمها ، وأن يجل لهم لغز العلاقات الجبلدية بين الإنسان والمجتمع . وأن يجرهم وهم يخرجون من أمن المجتمع الزراعي إلى دنيا تقسيم العمل والصراع الطبقي وسيطرة الآلة ، من القلق والخوف والضياع والاحباط ، وأن يرسم للإنسان طريق انتمائه الجبلد . فعل الرغم من الامكانات والتسهيلات التي قدعتها الثورة الصناعية ، والتي لم يكن الإنسان يحلم بها في عصر من العصور السابقة عليها ، فإنه دفع ثمنا غاليا لدخوله في كيانات أكثر تعقيدا وإن كانت أكثر انتاجا .

وكما يقول إيرنست فيشر في كتابه « ضرورة الفن » إن اختلاف المهارة وتوزيع العمل والفصل بين الطبقات أدى إلى اغتراب الإنسان وانفصاله لا عن الطبيعة وحدها بل عن نفسه ذاتها . فقد أصبح النظام المعقد للمجتمع الصناعي يعنى تحطيم العلاقات الإنسانية وتحويلها إلى علاقات بين الأشياء . ومع تحول الإنسان إلى عبد للآلة ووقوعه تحت رحمتها ، ساد التخصص وإزداد تقسيم العمل وتجهزته . وذلك انقسم كيان الإنسان إلى أجزاء نتيجة لممارسته هذا النوع من العمل ، وأصبح ترسا صغيرا في آلة هائلة . ولقد نظرتة الشاملة للحياة بحيث أصبح لا يرى أبعد من موطنه قديمه ، مما أدى إلى خلق احساس بانعدام المعنى ، وإيجاد جو خائف من السلبية الداجية إلى اليأس .

من هنا تميز الأدب منذ مطلع القرن التاسع عشر بتفكير رومانسي إلى الماضي أو إلى ما سمي بالتصور الفصفي ، إلى مجتمع مثالي لا يكون فيه مكان لتعقيد المجتمع الصناعي ، وللقوانين الاقتصادية الرأسمالية ، وللزعة التجلرية ، وللمنافسة غير الشخصية التي لا ترحم ، ولكل الحقائق الأئمة في المجتمع الحديث . وكانت هذه الرومانسية موجهة أساسا ضد أصحاب مذهب المنفعة ، الذين كانوا يمثلون المبادئ الاقتصادية لعهد التصنيع ، من تلاميذ آدم سميث ، وكانوا ينادون بالنظرية القائلة أن الاقتصاد الذي يترك كى يسير تلقائيا هو الأكثر اتفاقا مع الروح اللبالية والأزدهار للمجتمع . بل يجمع مصالح الجمهور أيضا . وكان تأكيدهم على أن يكون اليبدا الأساسي للبلوك البشري هو الغرائز الإنسانية ، السبب في الثورة العارمة التي شنها المشاليون والرومانسيون ضد التنظيم الاجتماعي ، وفي رفضهم للنظريات الفعلية لعلم الاقتصاد ، بحيث لم تكن ثورتهم مجرد هروب من الحاضر اليأس إلى الماضي السعيد .

وقد ساد هذا الاتجاه الرومانسي الانجليزية والألمانية بصفة خاصة . وكانت المناداة بتدخل الدولة ولا سيما في حالة كارلايل ، علامة اتجاهات تسلطية مضادة لليبالية بقدر ما كانت تعبيراً عن شعور إنساني شامل ، كما أن وصمه للمجتمع بالانهلال والتفكك كان تعبيراً عن رغبته في التضامن والتآلف الحقيقي ، كما كان في الوقت نفسه حنيناً إلى الزعيم

المحبوب المهرّب أو الدكتاتور العادل . وللملعب نفسه فإن نزعة الروائي الانجليزى ديزرايل الاقطاعية كانت فى جوهرها رومانسية سياسية ، وكان ما سعى «بحركة أوكسفورد» ورومانسية دينية ، وكانت فلسفة راسكين فى الفن رومانسية جمالية . فكل هذه النظريات الأدبية والاتجاهات الفنية كانت تهاجم الحركة الليبرالية والعقلانية وتلتصم لنفسها ملجأ من المشكلات المعقدة للحاضر فى عالم يسمو على الطبيعة والأشخاص ، وفى حالة مستقرة تتجاوز فوضى المجتمع الليبرالى الفردى ، وذلك على حد قول أرنولد هاوزر فى كتابه «الفن والمجتمع عبر التاريخ» .

ولقد كان راسكين الوريث الشرعى لكارلايل . فقد اقتبس منه حججه التى هاجم بها الاتجاه الى التصنيع والليبرالية ، وردد تنديده بالحضارة الحديثة لانقمارها الى الروح واعتمادها الكامل على المادة الصماء ، وشاركه رفضه لفن عصر النهضة وحماسه للمصور الوسطى والثقافة الروحية والدينية ، ولكنه حول رومانسيته الاجتماعية الغامضة الى مثالية جمالية لما أغراض محددة وأهداف يمكن تعيينها بدقة . وكانت واقعية راسكين هذه قد مكنته من استيعاب روح عصره لدرجة أنه أصبح المتحدث باسم حركة أدبية وفنية هامة ذات دلالة تاريخية كبيرة ، هى حركة ما قبل رايفيل التى ازدهرت فى أواسط القرن التاسع عشر ، ورأت أن فنان عصر النهضة رافايل قد أخذ من المديح أكثر مما يستحق ، ونالت بمحاكاة الاتجاهات الفنية السابقة عليه فى التصوير والنحت ، ولا سيما الاتجاهات التى سادت فى أواخر العصور الوسطى . فقد رأى راسكين أن انحلال الفن يرجع الى المصنع الحديث بطريقته الآلية فى الانتاج ، وبما فيه من تقسيم للعمل ، يحول دون قيام علاقة صادقة بين العامل وعمله ، أى أنه يحطم العنصر الروحى ويحول المنتج مقربا عن نتائج يديه .

أما ولهم موريس - الثالث فى سلسلة النقاد الاجتماعيين الكبار فى العصر الفيكترى - فقد كان فكره أكثر اتساقا من راسكين ، بل كان فى نواحي العلم والعمل اشجع رجال العصر الفيكترى وأشدهم صلابة ، برغم أنه لم يتحرر تماما من متناقضاتهم ومن حلولهم الوسط . لكنه استخلص النتيجة النهائية من فكرة راسكين التى تربط عصر الفن بمصير المجتمع ، وأصبح مقتنعا بأن «صنع الاشتراكيين» هدف أشد إلحاحا من صنع فن جيد ، وأن انحطاط الفن الحديث ، وانحيار الثقافة الفنية والفكر الأدي ، وفساد ذوق الجمهور يرجع الى فساد المجتمع وانهاره . ذلك أن التأثير المباشر فى تطور الفن أمر لا جدوى منه ، وأن كل ما يستطيع الانسان أن يفعله هو إيجاد الأوضاع الاجتماعية التى تتيح تلوق أفضل للفن .

ولقد ظهرت الرواية الاجتماعية الحديثة فى انجلترا ، كما ظهرت فى فرنسا ، فى أواخر الثلث الأول من القرن الماضى وبلغت أوج ازدهارها فى السنوات المضطربة الواقعة بين عامى ١٨٤٠ و ١٨٥٠ ، عندما وقعت البلاد على حافة الثورة . فقد أصبحت الرواية أهم

الأنواع الأدبية بالنسبة إلى ذلك الجيل الذى كان يبحث عن تفسير للظهور المفاجئ له لهذا المجتمع ، وخطر الانهيار الذى يهدده . ولكن المشكلات التى جسدها الرواية الانجليزية كانت أكثر تعقيدا ، وأشمل دلالة ، وأقل تفلسفا وعمقا ، من تلك التى تضمثها الرواية الفرنسية .

ويقول أرنولد هاوزر إن وجهة نظر الأدباء والروائيين كانت أقرب إلى الانسانية والغيرية ، لكنها فى الوقت نفسه كانت أشد نزوعا إلى الترفيق والانتهازية . ولقد كان دزرائيل وكنجزى ومسز جاسكيل وديكنز هم أول تلاميذ كارلايل . وكانوا يتسمون باللاعقلانية والثالية ، ويدعون إلى سياسة تدخل الدولة ، ويهاجمون المجتمع الصناعى والمذهب النفعى والاقتصاد الحر ، ويضعون رواياتهم فى خلفة الصراع ضد مبدأ « دعه يعمل » وما ترتب على هذا المبدأ من فرضى اقتصادية .

وكان ديكنز - بصفة خاصة - ممثلا للنمط الجديد من الأدب التقدمى فىنا وأيديولوجيا ، وكان يثير الاهتمام حتى حين لم يكن يثير الإعجاب . وحتى هؤلاء الذين رفضوا دعوته الاجتماعية تماما وجدوا فى رواياته تسليمة ممتعة . فقد كان من السهل الفصل بين مهارته الأدبية وفلسفته الاجتماعية . كان يتهاى بلعناته الدرامية على أتمام المجتمع ، وغلظة قلوب الأغنياء وتكبرهم ، وصرامة المجتمع الصناعى وافتقاره إلى الرحمة ، وعدم عدالة القانون المطبق ، والمعاملة القاسية للأطفال ، والأوضاع البشعة فى المصانع والمدارس والسجون . ودوت اهتماماته فى كل الأذان ، وملأت كل القلوب بشعور قلق بوجود ظلم ينبغي أن يتخلص منه المجتمع .

لكن ديكنز كان يدهو إلى التخل عن العنف ، لأنه يرى فى التمرد والثورة ضرورا أعظم من القمع والاستغلال . ولم نسمعه ينطق بعبارة قاسية صريحة مثل عبارة جيته « الظلم ولا الفوضى » . والواقع أن وصى ديكنز الاجتماعى الغامض الضيق لم يمكنه من اكتساب شجاعة جيته ووضوحه ، ولذلك كان غارقا فى وهم الاعتقاد بأن النيات الحسنة والمشاعر الحميرية من جهة ، واتخاذ موقف الصبر وإنكار الذات من جهة أخرى ، كفيلا بضمان أمن المجتمع ، ولم يدرك جوهر هذه الدعوة ، وما الذى يمكن أن تتكلفه الطبقات الضعيفة فى المجتمع نظير ذلك السلام الذى يشر به .

أما فى مجال الشعر فقد قاد الثورة ضد المجتمع الصناعى المعقد شعراء مدرسة ليك « البحيرة » بالإضافة إلى جودوين وشيللى ولى هنت وإليرون . والواقع أن الرومانسية الانجليزية كانت نتيجة طبيعية لرفض العناصر التقدمية للثورة الصناعية ، على حين نشأت الرومانسية الفرنسية من رفض الطبقات المحافظة للثورة السياسية . وكان الارتباط بين رومانسية القرن التاسع عشر فى إنجلترا والرومانسية السابقة عليها أوثق بكثير منه فى فرنسا ، حيث كانت كلاسيكية فترة الثورة فاصلا قاطعا بين الحركتين .

في انجلترا كانت العلاقة بين الرومانسية والتجّاح في إكمال الثورة الصناعية هي نفس العلاقة التي كانت قائمة بين الرومانسية السابقة والزّاحل التمهيدية المبكرة لتصبح المجتمع . من هنا كانت قصائد « القرية المهجورة » لجولد سميث ، و « الطواحين الشيطانية » لوليم بليك ، و « عصر اليأس » لشيللي تعبر كلها عن حالة نفسية متماثلة أساسا . وكما يقول أرنولد هاووزر فإنه من المستحيل تصور حماسة الرومانسيين للطبيعة بدون عزلة المدينة عن الريف ، كما أن من المستحيل تصور تشاؤمهم بدون قتامة المدن الصناعية ويؤسها . فقد كانوا يدركون غاما الأسلوب الذي تحولت به الآلة الى دينا صور العصر ، وكانوا على وعي كامل بدلالة تحول العمل البشري إلى مجرد سلعة . ورأى سافوي وكولريديج أن البطالة الدورية نتيجة ضرورية للنتاج الرأسمالي الصناعي الطليق دون رقابة ، وأكد كولريديج أن المفهوم الجديد للعمل يعني أن صاحب العمل يشتري والعامل يبيع شيئا ليس لأى منها الحق في شرائه أو بيعه ، ويعنى كولريديج به « صحة العامل ، وحياته ، وسعادته » . ومن الواضح أنه كان يمثل بهذا مدرسة شعراء ليك أو « البحيرة » التي شارك فيها مع وردورث وسافوي ، وهي التسمية التي دلت على مدى شغفهم بالطبيعة في منطقة البحيرات الانجليزية كموقف مضاد للمدن الصناعية بكل ما تحمله من دخان وتلوث وظلم اجتماعي .

وكان الرومانسيون الشباب من جيل شيللي وكيثس وبايرون قد رفضوا أية مهادنة مع المجتمع الصناعي الملوّث ، واحتجوا على سياسة الاستغلال والاضطهاد ليس فقط في أشعارهم بل في سلوكهم في الحياة ، وهو السلوك الذي رفض كل التقاليد السابقة ومن هنا يمكن وصف الحركة الرومانسية الانجليزية بأنها حركة ديمقراطية ، تهدف إلى صيغ الأدب بصيغة شعبية جماهيرية . وهذا ينطبق حتى على روادها المحافظين ، مثل وردزورث الذي وضع نصب عينيه تقريب لغة الشعر من حديث الناس في حياتهم اليومية ، وذلك على الرغم من أن اللغة التي استعملها في قصائده لم تكن في الواقع أكثر تلقائية من لغة الأدب التقليدية التي نبذها بسبب تكلفها وتصنعها . وإذا كانت لغته الشعرية أقلّ تحليفا ، فإن الشروط النفسية الذاتية التي افترضها كانت أشدّ تعقيدا . وهو على أية حال يمثل التزعة الذاتية كما تتجلى في كتاب « الشعر والحقيقة » لجينته مثلا .

وليس معنى هذا أن الرومانسية حركة مضادة للتطور في جوهرها ، ذلك أنها فعلت الكثير لتشجيع نظريات التطور الأولى . فقد أكدت بنوع خاص وحدة الحياة كلها ، والسعي الشامل إلى النمو والتقدم ، وصلة الإنسان الحديث بالحيوانات والترحشيين برغم مظهر الحضارة الذي يكتسب به . وعندما نبذت الرومانسية شرور الحضارة الصناعية واستبداد الآلة بمصر الإنسان ، لم تقترح أن يعود الإنسان إلى الرّحشية ويظل على تلك الحال إلى الأبد ، بل نادى بأنه إذا تخلص من صنوف الفساد والشر والتلوث التي تحيى بها

الحضارة الصناعية المعاصرة ، فانه يستطيع أن يواصل مسيرته التقليدية نحو الكمال بلا معوقات أو عقبات تقريبا وخاصة أن مفهومهم للكمال في ذلك الوقت كان بسيطا ، وكان الانسان البدائي البسيط أقرب إليهم من الانسان الحديث .

هكذا ظل الأديب يجارب كل مظاهر الظلم والقمع والاستبداد التي تخلفت عن الثورة الصناعية . لكن المأساة بلغت قممتها عندما قامت التكنولوجيا بدورها على أشبع وجه في الحرب العالمية الأولى ثم في الحرب العالمية الثانية . وذلك في فترة لا تزيد على أربعين عاما ، فقد بدأت الحرب الأولى في عام ١٩١٤ واستمرت حتى ١٩١٨ ، في حين بدأت الثانية في عام ١٩٣٩ وانتهت في ١٩٤٥ . منذ ذلك الحين تأثر الأدب العالمي تأثرا شديدا سواء من ناحية المضمون أو الشكل . من ناحية المضمون بدأ الأدب في تجسيد معال التشوؤم والرعب والغضب والانتقام والعدم والجريمة والاختراب والحرب والعنف والقلق والضياع والملل والوهم . ومن ناحية الشكل ظهرت اتجاهات التعبيرية والسيرالية والدادية والعبث والعدمية والتفتت واللانسانية والوجودية وغيرها من المدارس الأدبية التي أبرزت الى أى حد أصبح الانسان المعاصر ممزقا وضالعا ومقتريا .

ومنذ الحرب العالمية الثانية ، وخلال حالة التوتر والقلق التي خلفتها الحرب الباردة ، كانت دلائل الجحائب السلى الهدام أوضح من محاولات اعادة البناء . وأوشكت روح التفؤل أن تخفى تماما من الأعمال الأدبية التي نبذت المستويات الأخلاقية التقليدية ، والمعتقدات الاجتماعية والسياسية سواء على المستوى الرمزي الفنى أو المستوى الصريح المباشر . كذلك كان الأديب شاهدا على انهيار الامبراطوريات والأنظمة الاجتماعية ، الأمر الذى ترتب عليه هدم حقيقى للتقاليد والنظم والملكية . وإلى جانب هذا كان هناك نبذ للأسلوين الكلاسيكى والرومانسى فى الفن نظرا لاقتران هذين الأسلوين بالنظام القديم وبذلك النوع من الفن الذى يخفى الأمراض الإجتماعية بجمال خداع زائف . وقد نبذ هذان الأسلوبان على أساس أنها يعطيان صورة زائفة عن الحياة ، وذلك برغم ريادة الرومانسية فى التنبيه والتحذير من أخطار التكنولوجيا المتفاقمة .

وأصبحت الفكرة التقليدية عن الفن موضع ازدراء ، وفضل عليها ~~اللازم~~ الذى اتضح أنه لا يعدو أن يكون نوعا آخر من الفن . فالأديب التوريون المتطرفون الذين نافوا بالارواية واللامسرح لم يحاولوا نبذ كل الأساليب التقليدية ، بل استخدموها بمنهج جديد . فلم يتحاشوا الجمال والواقعية فى التصويز ، وإن كانوا قد حاولوا تجنب كل تصميم منتظم ، وكل وحدة فى التكوين . ومع ذلك نجد الأديب المعاصر يحقق فى بعض الأحيان ، عن قصد أو دون قصد ، نوعا مختلفا من الوحدة عن طريق تناسق التركيب ، والتلوين ، والترتيب ، فى المواقف الدرامية والصور الشعرية التى توحى بالهدم ، والحياة ، والفشل ، والحرقان ، والضياع ، والإحباط ، واليأس ، والخوف ، والقسوة .

والقضية ليست قضية تقليد أسلوب من الأساليب أو رفعه ، وإنما هي قضية ادماج مختلف عناصر الشكل والمضمون في كيان الفن ، حتى يمكن أن تتلاءم مع الواقع الذي تتعدد جوانبه وتتجدد الى غير نهاية . وكان من الطبيعي أن يمر الأدب الانساني بكل هذه التحولات الفكرية والفنية ، العميقة والسريعة حتى يواكب ايقاع العصر اللاهث الذي لم تقتنع فيه التكنولوجيا بالأرض فانطلقت إلى الفضاء والكواكب الأخرى . ولذلك يتناقض كل تشبث متزمتم بمنهج فني محدد ، أيا كان هذا المنهج ، مع مهمة خلق تركيب جديد يستفيد بنتائج آلاف السنين من التطور الانساني ، وتحييد المضمون الجديد في أشكال جديدة .

١١ - الصراع

تنهض طبيعة الأدب - بأشكاله المختلفة - على الصراع الذي يشكل جوهر الحياة . ولذلك فالصراع من أجل الحرية والكرامة والحياة هو أروع وأصعب أنواع الصراع التي تمر بها الأمم ، والتي يتحدد بها مصيرها . والأدب خير أداة لتجسيد هذه الحقيقة ولبلورتها . إنه يستطيع مواكبة الحياة بكل مستوياتها في السلم والحرب على حد سواء ، بل إن الحاجة تشتد إليه أكثر في زمن الصراع الساخن أو البارد ، لأنه قادر على إثارة الطريق أمام الأمة ، يعرفها بإمكاناتها وحضارتها وتراثها وثقافتها ، ويحسد أمتها المآل الجليل الذي تكمن وراء الصراع المصيري الذي تخوضه من أجل غد أجل . فمفهوم الحرية - مثلاً - يتحول في القصة القصيرة إلى شخصيات تنهض بالحياة ، ومواقف حاسمة متبلورة ، ولحظات حادة مكثفة ، وشكل فني متكامل . ولاشك فإنه من السهل بالنسبة لقارئ القصة القصيرة أن يدرك مفهوم الحرية وروعيتها لأن القصة تستمد مادتها من وجدانه هو ، ثم تحيلها إلى بناء محدد يسهل التعرف على ملامحه وخصائصه دون الدخول في مناهات فلسفية أو تمللات عقلانية لا تحتملها اللحظات الحاسمة للصراع المسلح .

وليست كل الأشكال الأدبية قادرة على التجاوب مع الإيقاع السريع للحرب المحتملة . فالرواية مثلاً بطول نفسها في السرد ، واعتمادها على التحليل التآني والتأملات الفلسفية والجزئيات المتملدة للشكل الضخم ، لا يمكن أن تستقي من المعركة مضمونها وتعتمد تشكيله وفرازه بحيث تصل إلى القارئ في وقت يلهث فيه كل شيء . والقارئ بدوره لا يملك الوقت والصبر كي يعيش أحداث رواية على الورق ، في حين تدق أحداث المعركة أبواب التاريخ بعنف ، والروائي كذلك ليست عنده فرصة التفكير والتأمل والتحليل والتشكيل . وكل ما يملكه أنه يتفعل بمجرد الأحداث ، ويقوم باختزلها في وجدانه سواء في الوعي أو اللاوعي . وبعد انتهاء المعركة وعودة السلام ، يمكنه استرجاع الأحداث والانفعالات وتشكيلها في البناء الروائي ، فلم يكتب تولستوي رواية مثل

« الحرب والسلام » بكل ضخامتها وتفاصيلها الدقيقة في أثناء عدوان نابليون على روسيا ، فقد عاش هو نفسه في فترة تاريخية أعقبت هذا العدوان ، لكنه استوعب أبعاده واختبرها لروايته فيها بعد .

ولذلك تتخذ كل من القصيدة الشعرية والقصصة القصيرة مكان الصدارة في زمن الحرب . وقد أدركت الحكومة البريطانية هذه الحقيقة في الحرب العالمية الثانية فقامت بطبع كل الأشعار التي كتبها شعراء الانجليز عن المارك القومية . ولماذا نذهب بعيداً والتراث العربي زاخر بأشعار الحرب التي تشعل الحمم وتشعن الأبطال بأسمى الانفعالات ، وتحيلهم إلى طاقة جبارة تحطم كل محاولات الدخيل للاعتداء على حرمة الأوطان ؟

وقيمة القصيدة في زمن الحرب ترجع إلى خصائصها الفنية . فهي تستطيع أن تمسك الانفعالات الانشائية في كلمات ولحظات مكثفة وإيقاعات موحية ، لأن الكلام المسهب يصبح غير ذي معنى في وقت تتحدث فيه المدافع ، وإن كانت طلبة المدافع تقول الكثير في انقضاضها على تجمعات العدو ، فالكلمة أيضاً في القصيدة تقول ما يمكن أن ينهض عليه بحث مستفيض عن مفاهيم الحرية والكرامة والاستقلال والانتصار ، ولكن الوقت لا يتسع لئلا هذا البحث المستفيض . فالقصيدة من خلال الصور والمعاني وظلالها تصل إلى الفكرة المجردة كما تصل الطلقة إلى هدفها .

والقصيدة القصيرة أيضاً تنوب عن الرواية في زمن الحرب ، فهي تمسك لحظة من الزمن وفي الوقت نفسه تمتد هذه اللحظة لتغطي السلوك الانساني كله في الماضي والحاضر والمستقبل . ذلك أن للأديب مطلق الحرية في اختيار الشكل الذي يناسب المضمون الذي يريد توصيله بسرعة وحسم إلى جمهور القراء . كذلك فإن المسرحية المظلة على خشبة المسرح يمكن أن تكون وسيلة لحشد الطاقات المعنوية لجمهور النظارة . وغالباً ما يتقبل المسرح إلى الجبهة ليقدم عروضه أمام الأبطال المحاربين كنوع من الترفيه عنهم ، وفي الوقت نفسه لشحنهم بطاقات معنوية متجددة .

ولا يبقى هذا أن يتحول الأدب إلى مجرد خطب حماسية ، لأن هناك بونا شامعا بين الحماسة الخطابية والحماسة الفنية : الأولى تستعمل الأسلوب المباشر والتقريرى لتوصيل فكرة معينة وينتهي أثرها بتوصيل الفكرة ، أما الحماسة الفنية فتحول الانفعال المجرد إلى جسم حي يمثل تجربة جميلة في وجدان المتلقى . إن أثر القصيدة لا يمكن أن يتحقق إلا بمضمونها وفهمه ، ولكنه يظل سارياً في الوجدان يزرده بالكثير من الآمال المتطلعة إلى غد أجمل وأفضل ، ولذلك لا يشترط أن يكون المضمون عن الحرب - وإن كانت المضمون الرئيسي في أدب المعركة - لأنه يمكن أن يشمل لحاحات من الحياة المدنية والجبهة الداخلية ، لحاحات تلتمع مع رضى المعركة الحربية وتؤكد أن الحرب والسلام وجهان لعملة واحدة هي الحياة .

ولا بد أن يكون هذا المفهوم واضحاً في الأذهان لأن الكثيرين يظنون أن الأعمال الأدبية التي ينتجها الأدباء في أثناء الحرب تنتمي إلى مجال الإعلام أكثر من دخولها دائرة الفن ، فهي أعمال كُتبت لاثارة الحماسة وحشد الطاقات المعنوية للجماهير العريضة ، وبمجرد أن تضع الحرب أوزارها فإن قيمة هذه الأعمال تنتهي ، لأن الهدف الأساسي الذي كُتبت من أجله قد تحقق ، ونحن لا ننكر الوظيفة الحيوية التي يمكن أن يؤديها الأدب في الحرب ، ولكن ليس معنى هذا أن يتخلل عن خصائصه الفنية الأصيلة ، فهو إذاً تغلغل عنها فإنه يتحول إلى أي شيء آخر غير الأدب . ففي هذه الحالة تتحول القصيدة إلى نشرة دورية ، والقصة إلى تسجيل حرفي للأحداث ، والمسرحية إلى مجموعة من الخطب والنصائح والارشادات . ومن ثم تنتهي وظيفة الأدب أساساً .

إن الأدب قادر على تحويل مضمون المعارك الحربية إلى أعمال فنية خالدة ، لأن المعارك هي قمة الصراع الإنساني من أجل الكرامة والكبرياء والحرية والمستقبل الأفضل . والأدب بطبيعته تجسيد لهذا الصراع ، ولذلك فنحن لا نعجب إذا أدركنا أن الأدب كفن بدأ مع هذه المعارك . والدليل على ذلك أن الشعر الملحمي - الذي يعد الأب الشرعي لكل فنون الأدب من قصة وشعر ومسرح ورواية ومقالة - قد نبض على تصوير المعارك الصيرية وتجسيدها بحيث تستوعبها الأجيال التالية وتتخذ منها زاداً معنوياً ينير لها الطريق نحو آفاق المستقبل . فالأدب ليس تسجيلاً لمراحل المعركة فهذه مهمة التاريخ ، ولكنه تجسيد وبلورة لروح الأمة وشخصيتها في وقت حاسم تنفض فيه هذه الشخصية كل ما علق بها من رواسب وشوائب بحيث تهبو للعالم الخارجي مضبوطة وأصيلة .

ولا يتعامل الأديب مع مضامينه الفكرية - بصيغة عامة - في ظل توقيت معين وإن كان لا ينتكر لروح عصره . فهو يسعى دائماً إلى تعظيم قيود هذا التوقيت والخروج إلى عالم الفن الرحب بمضمون كان مرعباً بفترة معينة ثم صار مادة لتشكيل أعمال أدبية خالدة . وللملحكة فعل الرغز من مرور آلاف السنين على ملحمتي « الإلياذة » و « الأوديسا » التي جسد فيها هوميروس معارك الأغريق القدامى ، فمازلنا نستمتع بها - ورغم اختلاف العصر والطبع اختلافاً بيننا - لأنها قصائد ملحمية تنتمي إلى الفن الشعري وليس لأنها مجرد تسجيل معارك تنتمي إلى التاريخ .

وإذا ألقينا بنظرة سريعة على الأدب العالمي من شعر ومسرح ورواية فسنجد أن كثيراً من الشوامخ الأدبية العالمية قد اتخذت من الحرب مضمونها ، والعزب كانوا من أوائل الشعوب التي استخضمت الشعر في تجسيد معالي الكبرياء والكرامة والدود عن الخياض وإيقاظ المعتدي عند حله . وهذه الحقيقة تطبق على فن الشعر عند كل شعوب العالم دون استثناء . وعندما اتخذت كل من المسرحية والرواية أشكالها المعروفة لدينا الآن لم تستطعا التدخل عن الحرب كمضمون انساني ، فوجد - على سبيل المثال - تولستوى يكتب رواية

« الحرب والسلام » ، وهيمينجواي يكتب « وداعاً للسلح » ، واريك ماريا ريمارك يكتب « كل شيء هادئ في الجبهة الغربية » ، وجون شتاينبك يكتب « أفول القمر » ، ويرنارد شو يكتب « منزل القلوب المحطمة » وهكذا . .

وأصبح من المعتاد أن نجد القواد العسكريين وقد تحولوا إلى أبطال روائيين وذلك ابتداء من أوديسوس والاسكتندر الأكبر حتى نابليون وهتلر . وإذا كان التاريخ لا يتم هؤلاء القاعدة إلا من الناحية العسكرية والأثر الذي أحدثوه في مجرى السياسة العالمية ، فإن الأدب يركز عليهم الأضواء كيشر تمتثل في داخلهم صراعات شتى وتدفعهم إلى اتخاذ قرارات قد تدفع بهم إلى قمة الخلود والمجد أو توردهم موارد التهلكة والضياع .

ولكن القيمة الفنية لثل هذه الأعمال الأدبية تختلف بالطبع طبقاً لقدرة المؤلف على الخلق الدرامي ، وهذه القيمة تزيد كلما اقترب الأديب من دائرة الفن الخالد ، وتتناقص كلما حاول القيام بمهمة رجل الاعلام . وهي مهمة ليست متاحة لغير المتخصصين للقيام بها ، فالاعلام علم قائم بذاته ويمتوى علوماً أخرى مثل السياسة ، والاقتصاد ، والعسكرية ، والتاريخ ، والجغرافيا ، وعلم النفس ، وعلم الاجتماع . . . الخ . وإذا كان الأديب يأخذ بدوره بأطراف من هذه العلوم ، فإن هدفه أساساً يكمن في الخلق الفني والتشكيل الدرامي ، ويلونها يصير رجل اعلام من الدرجة الثالثة أو الرابعة لأن الاعلام ليس تخصصه .

وإذا كان الشاعر في الأزمنة القديمة يقوم بمهمة رجل الاعلام ، فذلك لأن الاعلام لم يكن معروفاً حينذاك . ومع ذلك كانت عين الشاعر مركزة على القيمة الفنية لعمله قبل الاهتمام بمضمونه الاعلامي . فقد كانت المعارك القومية التي تخوضها الأمم من أجل الحرية والكرامة والحياة مضموناً خصباً يتوافر على دراسته وتحليله الساسة والمؤرخون والفلاسفة والعلماء وغيرهم ممن يهتمون بدراسة التطور الحضاري للأمم والشعوب ، ولكن مهمة هؤلاء تختلف عن وظيفة الشعراء الذين يغرمون بنفس المضمون المستمد من المعارك القومية وقررات التحول المصري في تاريخ الأمم . فالشعراء لا يهتمون بتحليل المعارك قياساً على الوقائع والأحداث ، لأنهم ليسوا خبراء عسكريين ، وإنما هم يتعاملون مع وجدان الأمة وفيهميها . فالانجاز الشعري — في أثناء المعركة الدائرة بالفعل — تتركز قيمته في تجسيد مشاعر الأمة تجاه هذه المعركة المصرية . والشعر ليس تسليية أو ترفيهياً ، لأنه يمكن أن يتحول إلى سلاح فعال يوحد المشاعر والانفعالات سرء في الجبهة الداخلية أو القتالية . فالمشاعر العامة عندما تتحول إلى مضمون شعري في القصيدة نجدها تتجسد بالفعل في وجدان كل قارئ على حدة بحيث تصبح تجربته الخاصة به وحده في حين أنها ترتبط — في واقع الأمر — إلى أبناء وطنه في وحدة وجدانية لا تقبل الانقسام .

وإذا تتبعنا دور الشعر في المعارك القومية فسنجد أنه منذ فجر الأدب الإنساني كان مواكبا لها على كل المستويات . والشعر الملحمي هو الأب الشرعي لكل الأنماط الأدبية التي عرفها الإنسان فيها بعد ، وهو الذي جسد حياة الشعوب في الفترات الحاسمة التي مرت بها . ففي مصر - مثلا - كان كلوس - الأخ الأكبر لأحمس الذي حرر مصر من الهكسوس - شاعراً قاد جيشه ضد الهكسوس واستطاع محاصرتهم في منطقة مصر الوسطى ، وسجل انتصاراته في أشعار ملحمة تحكي قصة الغزو الهكسوسي ومضود المصريين وتمكنهم من محاصرة الهكسوس ، إلى أن تولى أحمس القيادة ، وتمكن من مطاردتهم حتى فلسطين ، ولم يرد ذكر لهم بعد ذلك في التاريخ .

وفي اليونان القديمة قام هوميروس بنفس المهمة عندما ألف ملحمة الكهربين : الإلياذة والأوديسا وفيها سجل الانجازات والانتصارات والصراعات التي خاضها أبطال اليونان . وتابع فيرجيل المنهج نفسه في روما القديمة عندما ألف ملحمة المعروفة باسم « الإنيادة » . وفي العصور الوسطى تغنى الناس في إنجلترا بملحمة « البروفان » ، وفي فرنسا بملحمة « أغنية رولاند » ، وفي ألمانيا بملحمة « النيولونج انلايد » .

وكانت الملحمة قصيدة طويلة وزاخرة بالشخصيات البطولية والأحداث الهائلة والأعمال المحاربة . ولذلك فإن أول تأثير سيكولوجي للملحمة هو الانتقال من قضايت الحياة اليومية إلى مستويات الأبطال الصناديد في اللحظات المصرية . ويتم الشاعر الملحمي بسره كل ما يعرفه عن أبطاله ، حتى الأشياء التافهة التي قد لا تثير الاهتمام مثل ارتداء الخوذة أو الصندل أو شكل السيف وغمده ، فإن الشاعر يصفها بالتفصيل اعتقاداً منه أن ذلك يقرب بطله من نفوس القراء أو المستمعين ، لأنهم يرمون عنه كل كبيرة وصغيرة .

والشاعر لا يركز الضوء على بطله فحسب ، بحيث يبدو منعزلاً عن الشخصيات الأخرى ، بل نجد أن رفاقه في السلاح يمتازون بنفس العظمة والكبرياء ، ويصفهم الشاعر بنفس الدقة والحرص . ولعل الفارق الوحيد بينهم وبين البطل أن دورهم في الملحمة أقصر ، ولكنه لا يقل قيمة في نوعيته عن دور البطل ، لأن الجميع - بما فيهم البطل - يملكون روح الأمة وقد تجسدت فيهم دفاعاً عن حرماتها وملكياتها .

وعموماً فإن الوظيفة الرئيسية للشاعر - سواء في السلم أو الحرب - هي تجسيد المشاعر وتوحيدها . فالشاعر يحملونها إلى قصائد ذات أشكال محددة ومعمودة بحيث يسهل التعرف عليها ، وأحياناً نجد قصيدة واحدة من بضعة أسطر ، أكثر على تعريف أبناء الأمة الواحدة بمشاعرهم ، من مجلد فلسفي ضخم يدور حول نفس الموضوع ، والشاعر لا يستطيع أن يحمل سبر المعارك ولكن يمكنه تجسيد انعكاساتها وأصدائها في نفسه أبناء وطنه ، بحيث يثير لهم الطريق ويؤكدهم من خلال الانعكاس الذي أن الغلبة لهم .

وهذا الاقتناع الفني ضرورة ملحة ، بدونها يتحول الأديب من فنان إلى خطيب أو رجل إعلام أو مؤرخ لم يتخصص في التاريخ . فلذا انتقلنا إلى العصر الحديث وأخذنا رواية « وداعاً للسلاح » لايرنست هينجنواي ، ورواية « كل شيء هادئ في الجبهة الغربية » لاريك ماريا ريمارك ، لوجدنا أن الرواية الأولى تزيد على الثانية كثيراً من الناحية الفنية لأن المؤلف استهدف الخلق الفني وتشكيل المضمون الحربي بأسلوب أخرجه من الفترة التاريخية المؤقتة إلى ميدان الفن الرحب ، في حين حرص المؤلف في الرواية الثانية أشد الحرص على القيام بدور رجل الإعلام من خلال روايته التي تحولت إلى تسجيل حرق لأحداث الحرب العالمية الأولى وأهوالها . فلم يستطع ريمارك أن ينسى المأساة التي أصابت جيله كله في جميع أرجاء أوروبا نتيجة لهذه الحرب ، فكان هدفه الأساسي من كتابة الرواية هو تحذير الناس من إشعال نار حرب أخرى ، ولكنه لم يتمكن من صهر هذا التحذير في بوتقة الفن ، ولذلك فعل الرغم من أن الرواية لاقت نجاحاً ساحقاً عندما نشرت في عام ١٩٢٩ وبلغت مبيعاتها أكثر من مليون نسخة في العام الأول ، وتحولت أيضاً إلى فيلم سينمائي ، فلما دخلت الآن في الظل تماماً وبلا قراء في حين لم يمس على نشرها نصف قرن بعد .

في مقدمة الرواية أوضح ريمارك الهدف منها بقوله : « إن هذه القصة ليست اهتماماً أو اعتراضاً ، كما أنها ليست رفضاً أو قبولاً ، كما أنها ليست رواية مغامرات ، انها استحاول بقدر الامكان أن تسجل قصة جيل من الرجال ، على الرغم من أنهم نجوا من قنابل الحرب ، فإن الحرب لغبت عليهم » .

لم تنتهي الرواية بيوم تاريخي معين عندما يدخل المؤلف بشخصه برغم أن الراوي برويغر هو بطل الرواية . يقول المؤلف عن بطله : « لقد سقط في أكتوبر عام ١٩١٨ ، في يوم سادس الهدوء العام بطول الجبهة ، وكان البيان العسكري الوارد في ذلك اليوم عبارة عن جملة واحدة : « كل شيء هادئ في الجبهة الغربية » . لقد سقط برويغر على وجهه فوق الأرض بحيث بدا كما لو كان نائماً ، وكان من الواضح عندما قلبه أحدهم أنه لم يتألم لمدة طويلة ، فلقد ارتسم على وجهه تعبير الهدوء والطمأنينة ، كانه كان سعيداً عندما جاءته النهاية في آخر الأمر . »

لذلك هي اللبسة الفنية التي حاول بها ريمارك أن يعي بها روايته ، ولكن روايته اعتصمت أساساً على تسجيل الوقائع والأراء والمراحل التي مرت بها الحرب ، بحيث دفعت القارئ إلى مناقشتها في صراحة تامة ، ولكن بمجرد الانتهاء من المناقشة القوا بالرواية جانباً لأن المهمة التي كلفتهم من أجلها قد تمت .

أما هينجنواي في روايته « وداعاً للسلاح » فالأمر يختلف كثيراً ، فقد كان يهدف أساساً إلى تقديم نوع من التطهير النفسي الذي مارسه في حضور الأعمال العظيمة وخاصة

التراجيدية منها فلم تقتصر مهمته على تسجيل الحرب العالمية الأولى كما عرفها بكل جوانبها
للمضحكة والمبكية ، بل امتدت إلى النفس البشرية بكل آلامها وآمالها وتناقضاتها . ولذلك لم
يكن التركيز على ميدان القتال بقدر ما كان مركزاً على أثره الذى يشكل نفسيات
الشخصيات . فكان التوازن الدرامى تماماً بين الحدث المادى والصدى النفسى له ، ولذلك
لم تكن الشخصيات مجرد أنماط سطحية تعبر عن ظواهر تاريخية معينة وتنتهى دالاتها بمجرد
انتهاء هذه الظواهر . ويرغم أن هيمنجواى قد اتبع أسلوب ريمارك عندما جعل من البطل
راوى ، فان فريدريك هنرى لم يكن مجرد المتحدث بلسان المؤلف بل كان شخصية مستقلة
تمام الاستقلال ، ولم نشعر طوال الرواية بأى تدخل شخصى من المؤلف لكى يوجه
الأحداث وجهة تتفق مع آرائه وانتماءاته .

وبهذا ضرب هيمنجواى المثل للعمل للأدباء المحدثين عندما يتناولون الحرب
كمضمون لأعمالهم . فعلى الأديب أن يستغل كافة الطاقات الفنية والامكانيات التعبيرية فى
تشكيل وجدان أمته من خلال الالتزام بموقعه كأديب وفنان وخاصة فيما يتصل بأسلوب
معالجته لمضمون حيوى كالحرب .

١٢ - الحرية

كانت قضية الحرية الشغل الشاغل للفكر الانسان منذ فجر الوعي الحضارى .
وبالرغم من كل مظاهر الكبت والارهاب والاضطهاد التى واجهتها الحرية على مر
العصور ، فقد استطاعت الصمود والاستمرار ، واستشهد من أجلها الملايين لدرجة أن
الحرية والانسانية أصبحتا وجهين لعملة واحدة هى : الكيان الانسانى الحق . وفى الفلسفة
والأدب أصبح صراع الانسان صراعاً من أجل الحرية . ومهما اختلفت المفاهيم عن الحرية
فهناك حد أدنى منها لا يستطيع أعق الطغاة أن يتعداه ، والا انقلب الأمر إلى ثورة عارمة
ضده .

بين هذا الحد الأدنى والحد الأقصى للحرية صال الأدياء وجالوا فى أعمالهم الشعرية
وللمسرحية والروائية . فمنهم من رأى فى الحرية كلا لا يتجزأ ، ومنهم من حتم ضرورة
احاطتها بسياج كى لا تتحول إلى فوضى . ونكاد لا نجد فيلسوفاً أو أديباً لم يعالج قضية
الحرية أو يدلى فيها بملوه . فقد قال أفلاطون فى « الجمهورية » إن الحرية فى أية ديمقراطية
هى مفخرة الدولة ، ومن ثم لا يستطيع أن يمارس الحياة الديمقراطية الا الأحرار . أما
الشاعر اللاتينى هوراس فقدّم تعريفاً آخر للحرية فى قصيدة له بعنوان « هيجو » قال فيها :

« الانسان الحر هو ذلك العاقل الذى يستطيع التحكم فى شهواته ، ولا يخاف الفقر ،
أو الموت ، أو الأصفاد ، ويقاوم رغبته بقوة ، ويستخف بأجناد العالم ، ويعتمد على نفسه
كل الاعتماد ، ويعالج كل ما فى أخلاقه من عيوب » .

ويتساءل سينيكا فى « رسائله الأخلاقية » عن كنه الحرية فيقول انه يكمن فى تخلص
الانسان من عبوديته لشيء أو حاجة أو لازمة أولئكبة ، وأن تكون حاجته فى متناول يده .
أما شيشيرون فيؤكد أنه لا جدوى من تهديد الأحرار .

ويقول دانتى إن الحرية — أو الروح التى تتبع منها أحاسيسنا بالحرية — هى أعظم هدية من لدن الله سبحانه وتعالى . ويكمل فرانسيس بيكون رأى دانتى عندما يقول فى مقالة له عام ١٦٠٥ بعنوان « تقدم المعرفة » إن حرية الكلام تدعو إلى استخدام الحرية فى مجالات أخرى — وبذلك نزيد من معارف الإنسان ونمنى مداركه . وفى عام ١٦٤٤ قال الشاعر جون ميلتون إنه عندما تسمع الشكاوى بحرية ، وتبحث بعمق ، وتزال أسبابها ، تتحقق أسس أهداف الحرية المدنية التى يتطلع إليها الحكماء . وهذه المفاهيم تتفق تماماً مع جون درايدن الذى يؤكد فى قصيدته « بالامون وأوريس » أن حب الحرية قبل الحياة نفسها ، يجعل الحياة نفسها أروع هبة من السماء .

ومعها تباعدت العصور فإن المفكرين والأدباء يستخدمون أحياناً نفس الألفاظ فى التعبير عن مفهومهم للحرية . ففى عام ١٦٧٠ قال سبينوزا فى « بحث دىنى سياسى » اله كليا ازيد سعى الحاكم إلى الحد من حرية القول ، تماطلت المقاومة العنيدة التى يواجهها ، ثم تبعه جون لوك عام ١٦٨٩ فى مقالة له « عن النظام الحكومى » أكد فيها أن الحرية هى أن يفعل الإنسان ما يميله عليه إرادته ، مادام ذلك لا يتعارض مع القواعد العامة ، وألا تفرض عليها الإرادة الغاشمة ، المتقلبة ، المجهولة ، التحكمية التى يبدىها أى شخص آخر . وفى عام ١٧٧٦ يستبد العجيب بتوماس بين فى كتابه « الأزمة » عندما يقول : مما يثير العجب حقاً ألا يقام وزن كبير للحرية التى هى هبة السماء . ثم يأتى إيمانويل كانط فى رسالته « نحو السلام الدائم » عام ١٧٩٥ ويحث أن يكون المرء حراً ليتعلم كيف يستخدم قوته بحكمة .

وفى أغسطس عام ١٨٧٩ يتم اعلان حقوق الإنسان مؤكداً أن الحرية هى الاستقلال فى فعل أى شئ لا يلحق ضرراً بأى شخص آخر . وفى عام ١٨٣١ يؤكد جيته فى « فاوست » أن الجدير بالحرية والحياة هو الذى يجد دائماً السعى إليها . أما هيجل فى « فلسفة التاريخ » عام ١٨٣٧ فيوضح أن تاريخ العالم ليس سوى تقدم الشعور بالحرية . أما شيللر فيقول فى « رسائل عن الجمال والفلسفة » إنه مهما كان للحرية من عيوب ، فإنها تجلب النفوس النبيلة التى يصعب أن يجتلبها أى نظام اجتماعى راسخ ولكن يفتر إلى الحرية ، أو مجتمع يكون فيه الناس كقطع الغنم ، أو آلة تعمل كالساعة . ثم يأتى هاينريش هاين فى « مقتطفاته » تعريفاً طريفاً للحرية فيقول :

« الانجليزى يحب الحرية كأنها زوجته الشرعية ولئن لم يعملها بمنتهى الرقة فإنه يدافع عنها ، عند الضرورة ، كرجل . والفرنسى يحب الحرية كأنها زوجته ، إنه يمتشق من أجلها كالشملة . إنه يمحو أمامها مسرفاً فى بسط ما لديه من حجج ، وهو مستعد للقتال من أجلها حتى الموت ، وأيضا ارتكاب آلاف الحماقات من أجلها . أما الألمان فيحب الحرية كأنها هى جدته . »

ومن المفاهيم التي تركت بصماتها واضحة على الأدب الإنسان ما أكنه جان جاك روسو في « العقد الاجتماعي » عام ١٧٦١ ، وفولتير في « القاموس السياسي » عام ١٧٦٤ ، وجون ستوارت ميل في « عن الحرية » عام ١٨٥٩ . قال روسو إن الحرية ليست فاكهة تنمو في كل ملص ، ومن ثم فهي ليست في متناول الجميع ، في حين يتساءل فولتير : ما سبب ندرة الحرية إلى هذا الحد ؟ ذلك لأنها أئمن جوهره عرفتها الإنسانية . أما ميل فيحدد مفهومه للحرية الوحيدة الجديرة بهذا الاسم بأنها تسعى إلى ما فيه الخير لنا بطريقتنا الخاصة ، مادنا لا نحاول حرمان الآخرين من حرياتهم أو نعرقل جهودهم في سبيل الظفر بها

وسعى الأدياب والفقاد اللذين لا يجمع بينهم اتجاه فكري ونفى واحد ، نجد أن مفهومهم للحرية يكاد يتطابق . يقول الشاعر الأمريكي ويتمان في « أوروبا » عام ١٨٥٥ إن كل قبر يلهم رثاء شخص استشهد في سبيل الحرية يتحول إلى جلد لها ، إذ فيه بكرة تحملها الرياح إلى مكان قصي ، وتعيد زرعها ، وتغذيها الأمطار والثلوج . في حين يقول برناردشو في « أمثال للشورين » ١٩٠٣ إن الحرية معناها المسؤولية ، ولهذا السبب يتشأها معظم الناس . وفي عام ١٩٤٠ قال الناقد الإيطالي بنديتو كروتشي في « جلدور الحرية » : إنه حين تموت الحرية عند الآخرين يمين الوقت الذي ينبغي لنا فيه أن نستأنف نسج قمائشها دون تفكير . أما سومرست موم في كتابه « شخصي جدا » عام ١٩٤١ فيوضح أنه إذا اعتزت أمة بشيء أكثر من اعتزازها بالحرية ، فإنها تفقد حريتها . وما يثير السخرية أنها إذا حرصت على الراحة والمال أكثر من حرصها على الحرية فإنها ستفقدتها أيضا .

ولقد تحولت الحرية إلى مذهب فكري عرف بالليبرالية ، فهناك السياسة الليبرالية والأدب الليبرالي . . . الخ . وهذا المذهب يركز على أهمية حرية الفرد ورفاهيته ، وإمكان التقدم الاجتماعي من خلال تجديد التنظيم الاجتماعي أو تغييره . وقد نشأ مذهب الحرية وتطور إبان القرنين الثامن والتاسع عشر كحركة واكبت نمو الحرية الفردية في مجالات عديدة من الحياة : سياسية ، واقتصادية ، واجتماعية ، ودينية ، وفكرية ، وفنية ودعمت الدعوة لتطوير الديمقراطية ، وتعميم الحقوق الانتخابية وتأكيد حرية التعبير ، والقضاء على العبودية ، وتوسيع نطاق الحريات المدنية .

ومن أهم خصائص هذا المذهب معارضته لسيطرة الحكومة أو الطبقة العليا على الفرد ، وتدعيمه للمنافسة الحرة في الميدان الاقتصادي ، ورفضه معظم صبور التدخل الحكومي في الأنشطة الاقتصادية . ومع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين بدأ الليبراليون يعتقدون بأن تحرير الفرد من القسط الأوتوقراطي ليس كافياً في حد ذاته ، ولذلك على الحكومة ، بوصفها الهيئة الممثلة للمجتمع ، أن تتخذ خطوات إضافية لضمان حرية كل فرد في المجتمع ورفاهيته . ولذلك ساندت الليبرالية في القرن العشرين نمو عدد

من التنظيمات الحكومية كالقوانين المتصلة بالأجور وساعات العمل ، والطعام ، والحقوق والحريات المدنية . . . الخ .

واختلفت معالجة الأدباء لمفهوم الحرية باختلاف الزمان والمكان . ذلك أنه مفهوم متعدد الأبعاد ومعقد ومتشعب في ثنايا القضايا الفردية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والفكرية والحضارية . فمثلا في القرن التاسع عشر كانت المشكلة الأوروبية الكبرى الخامسة – مشكلة اغتراب الفرد عن المجتمع ، وعزلة الانسان الحديث ووحشته – تتخذ في نظر الروس طابع مشكلة الحرية . ولم يحدث في أي مكان أن عاش المفكرون هذه المشكلة على نحو أعمق وأشد تايصلا مما عاشها الروس ، كما أن أحدا لم يضطرب بها مثلهم ، ولم يشعر أحد بالجزع ازاء المسؤولية التي تتطوى عليها محاولة حلها بقدر ما شعر تولستوى وديستوفسكى . ذلك لأن بطل « ذكريات من العالم الأدنى » ، وكذلك راسكو نيكوف وكيريلوف وإيفان كارامازوف – كل هؤلاء يصارعون هذه المشكلة ، وكلهم يكافحون ضد خطر السقوط في غياهب الحرية غير المثقبة ، والاختيار الفردي ، والأنانية .

ولم يكن ديستوفسكى يهدف من رفضه للحرية الفردية غير المثقبة ، ونقده لأوروبا العقلانية والمادية ، وتمجيده للتضامن والحب الانساني ، الا إلى الحيلولة دون تطور لا بد أن يؤدي حتما إلى نزعة فلوير التقدمية بكل ما نعمله في طياتها من شطحات الحرية الفردية المطلقة بلا ضوابط . فقد كانت الرواية الغربية في بحثها عن الحرية المطلقة تنتهى بوصف الفرد المغترب عن المجتمع ، الذي ينهار تحت وطأة عزله ، أما الرواية الروسية فتصور ، من البداية إلى النهاية ، الصراع ضد الشياطين التي تحض الفرد على التمرد على العالم والمجتمع الذي يكونه أخوته في الانسانية . فحب الآخرين يأتي قبل حب الذات ، وحرية الجماعة قبل حرية الفرد .

وهذا الاتجاه جعل الرواية الروسية أشد تحيزا لغايات محددة من الرواية في أوروبا الغربية . ويرجع أرنولد هاووزر هذه الخاصية في كتابة « الفن والمجتمع عبر التاريخ » إلى احتلال المشكلات الاجتماعية مركز الصدارة الفكرية والفنية مدة أطول ، ودون منافس ، إلى حد يزيد عما كان حادثا في الأدب الغربى . فقد كان الارتباط بالمسائل السياسية والاجتماعية الجارية أوثق منذ البداية ، في حالة الأدب الروسى منه في أعمال الأدباء الفرنسيين والانجليز في الفترة نفسها . ففي روسيا لم يترك الحكم المطلق وانعدام الحرية للطبقات الذمينة أية فرصة لتمارسه تشاطها الا من خلال الأدب ، وأدت الرقابة إلى حصر النقد الاجتماعي في المجالات الأدبية ، التي كانت المتنفذ الوحيد لهذا النقد على حد قول د. س. ميرسكى في كتابة « تاريخ الأدب الروسى » .

وعلى الرغم من أن التضاد بين دشتوفسكى وتولستوى من أعمق ما يكون ، فإن هناك وحدة أساسية بينهما في موقفهما من مشكلة الفردية والحرية . فكلاهما يرى أن تحرر الفرد من المجتمع وعزله ووحشته ، هو أكبر الشرور الممكنة ، وكلاهما يرغب في تجنب تلك الفوضى التي تهدد باكتساح الفرد المغترب عن المجتمع . وعند دشتوفسكى بوجه خاص ، يدور كل شيء حول قضية الحرية ، وليست رواياته الكبرى إلا تحليلاً وتفسيرات لهذه الفكرة .

ومن المعروف أن القضية ذاتها ليست بالجديدة ، فقد كانت تشغل الرومانسية دائماً . ومنذ عام ١٨٣٠ أصبحت لها مكانة رئيسية في الفكر السياسى والفلسفى . على أن الحرية كانت تعنى ، في نظر الرومانسية ، انتصار الفرد على التقاليد ، ولم تكن الشخصية في نظرها تعد حرة خلافاً إلا إذا كان لديها من القوة المعنوية والشجاعة ما يمكنها من تجاهل التحيزات الأخلاقية والاجتماعية السائدة في عصرها .

وقد صاغ ستاندال المشكلة على أنها مشكلة المعبرى ، وخاصة نابليون ، الذى كان النجاح في نظره مسألة فرض صبارم لأرادته ، وشخصيته العظيمة ، وطبيعته المندفعة . وكان يبدو في نظره أن تمسف المعبرى وما يستلزمه ذلك من ضحايا هو الثمن الذى يتعين على العالم أن يدفعه مقابل ميلاد أبطاله الروحيين .

ويمثل راسكولينكوف عند دشتوفسكى المرحلة التالية في هذا التطور . فهو يرمز للمعبرة الفردية التى تطمح إلى الحرية الشبيهة بالخيال . فلم تعد الشخصية تتطلب ضحايا لها في سبيل فكرة عليا ، بل مجرد إثبات قدرتها على السلوك الحر المستقل . وأصبحت القضية التى تطرح نفسها بشدة هى : هل الحرية الفردية قيمة في ذاتها ؟ والواقع أن دشتوفسكى لم يحسم هذه القضية كما يبدو لأول وهلة . صحيح أن النزعة الفردية تؤدى قطعاً إلى الفوضى والاضطراب ، ولكن إلى أين يؤدى القهر والنظام ؟ في قصة « المقتنى الأكبر » يعرض دشتوفسكى القضية في إطارها الأشمل والأعمق ، ويمكن أن يعد الحل الذى توصل إليه دشتوفسكى تلخيصاً شاملاً لمفهومه من الحرية . فالقضاء على الحرية يؤدى إلى ظهور نظم جامدة ، وإلى إحلال المظهر محل الجوهر ، والدولة محل الفرد ، وتأكيدات الشعائر المرفوعة محل علم استقرار البحث والتسؤل .

ومن الواضح أن أهمية قضية الحرية عند تولستوى لا تساوى على الإطلاق أهميتها عند دشتوفسكى . ولكنها في حالته بدورها مفتاح لفهم شخصيته من الناحية السيكولوجية والأخلاقية . وهو يعرض شخصية ليفين ، بصفة خاصة ، على أنها تجسيد حى لهذه القضية . ويكاد عنف الصراعات الدائرة داخل ليفين على مدى جدية صراع تولستوى نفسه مع فكرة اغتراب الفرد المتروك لمصيره الخاص المستقل . لقد كان دشتوفسكى على حق لأن « أنا كارنينا » ليست رواية ساذجة بريئة على الإطلاق . إنها رواية حافلة بالشكوك ، ووخز

الضمير ، والمخاوف . والفكرة الأساسية التي تربط بين قصة « أنا كارنينا » وبين قصة « ليفين » هي قضية انفصال الفرد عن المجتمع وخطر الحرية عندما تتحول إلى حياة بلا وطن . ولقد كان نفس المصير الذي راحته أنا كارنينا ضحية له نتيجة لممارستها الحرية الفردية من خلال ارتكابها الزنى ، يهدد ليفين نتيجة لنزعة الفردية ، ونظرتة إلى الحياة على نحو متحرر من التقاليد ، ومشكلاته وشكوكه الغريبة . وكلاهما مهدد بخطر الطرد من مجتمع الناس المحترمين الأسوياء ، وكل ما في الأمر أن « أنا » تتحرر طواعية من قيود المجتمع منذ البداية ، على حين أن ليفين يفعل كل ما في وسعه كي لا يفقد الصلة بينه وبين المجتمع . إنه يخاف الحرية بعيداً عن قيود المجتمع ، فهو يتحمل عذاب زواجه ، ويدبر شئون ضيعته ، ويرضخ لكل تقاليد البيئة وتميزات ، شأنه شأن جيرانه ، أى أنه بالاختصار على استعداد لعمل أى شيء لمجرد ألا يصبح خارجاً عن القانون ، مقتنعاً من جلوره ، شاذاً ، غريباً على حد قول ليونستوف في كتابه « ديمتوفسكى ونيتشه » .

غير أن العداء للفردية عند ديمتوفسكى وتولستوى يكشف عن الفارق الكبير بين طريقتيهما في التفكير . فاعتراضات ديمتوفسكى ذات طابع أقرب إلى الصوفية والخيال . وهو يفسر مبدأ الفردية بأنه هروب من روح العالم ، ومن الأصل الأول ، والفكرة الإلهية ، التي تتخذ شكلاً تاريخياً عينياً يمكن التعرف عليه في عامة الناس ، والأمة ، والجماعة الإنسانية . أما تولستوى فيرفض الفردية بناء على أسباب عقلية خالصة ، مركزة على فكرة السعادة . فمن المستحيل أن يؤدى انعزال الفرد عن المجتمع إلى جلب السعادة أو الرضا له . فالحرية الفردية لا تتفق مع السعادة الإنسانية ، والإنسان لا يستطيع أن يجد راحة وإرضاء إلا في إنكار الذات والتضامن في سبيل الآخرين .

أما أندريه مالرو فلا يرى تناقضاً بين حرية الفرد وقيود المجموع ، بل على النقيض من هذا فإنه يؤمن إيماناً عميقاً بأن الحرية الفردية والكيان الاجتماعى وجهان لعملة واحدة هي : الوجود الإنسانى المتكامل . فلا يستطيع أحدهما الاستغناء عن الآخر ورغم صعوبة القضية من ناحية التطبيق ، فقد خاضها مالرو بكل قواه الفنية والعملية ، وأمن أن دور الفن العظيم يتمثل في بحثه عن هذا التناغم بين الكيان الفردى والبناء الاجتماعى . وتاريخ الفن عند مالرو هو تاريخ تحرر الإنسان . فلذا كانت دائرة الفرد والمصير التي حكم على الإنسان ألا يتخطى حدودها ، حتمية لا مفر منها ، فإنها لا تعنى في الوقت نفسه ألا يتسلح الإنسان بالوعي بحثاً عن حريته . وإذا لم تتحقق حريته كما يرضاها فيكفيه شرف المحاولة . وعلى الفن أن يساعد الإنسان في بحثه عن الحرية ، وخاصة أن الفن سلاح فعال في تعميق وعى الإنسان سواء بمصيره أو بحريته . وحياة مالرو نفسها كانت مواجهة للمصير بحثاً عن الحرية .

والقضية الأولى عند مالرو ليست سوى الدفاع عن حرية الإنسان وشرفه . وأى أدب راق لابد وأن يحمل هذه المهمة على عاتقه وإلا كان موقفه ضد الإنسان وبالتالي فإن مصيره إلى الاندثار . وشخصيات مالرو تستمد شرفها وكرامتها من جهادها لمحاربة الكبت والأرهاب والطغيان في حياة الإنسان والمجتمع . وكل روايات مالرو دون استثناء عبارة عن تنوعات مختلفة على هذه النعمة الأساسية . إن بطل رواية « الأمل » مثلاً لا يجارب كفتل سرب دفاعاً عن الماركسية أو غيرها من شعارات عالمنا المعاصر ولكنه يجارب لينقذ شرف الإنسان وحرية . والمعنى الوحيد الذى يستطيع الإنسان أن يحصل عليه لحياته هو فى كفاحه العنيد والمستمر من أجل هذه القيمة الإنسانية العظيمة . فالوجود الإنسانى بلا كفاح من أجل الحرية لا معنى له ولا قيمة وبالتالي فلا شرف له . ولذلك يبدو الكفاح فى روايات مالرو ضرورة أخلاقية لا مفر منها .

ويضيق بنا المجال لتتبع قضية الحرية عند مختلف أدباء العالم ، ولكن رأى جان بول سارتر الذى ضمنه فى كتابه « ما الأدب ؟ » يمكن أن يضع لمسة ختامية لهذه القضية الخطيرة المثبتة . فالأديب - عند سارتر - لا يتوجه إلى قارئ على قدر ما يخاطب قارئاً فى وطن خاص فى موقف محدد . ولذلك فالحديث عن الحرية فى معناها التجريدى لا يحدى لأنها لا تكتسب معناها الحق إلا فى موقف معين . فهى فى معناها الإنسانى مقيدة ، بها يتخل الإنسان عما يضر بحرية الآخرين . والأديب نفسه يدرك أنه يتحدث عن حرية متعثرة ، وحتى حرته هو ليست خالصة تماماً وتخضع لنسبة ظروفه السياسية والاجتماعية .

ولو نظرنا إلى الحرية نفسها من زاوية الثبات والتجريد المطلق لبدت غصناً جافاً ، إذ هى كالبحر فى حركة لا تزال تبدأ أبداً . إنها الحركة الدائبة التى يتخلص بها الإنسان مما يعوقه فيتححر . وهى - فى جميع أشكالها - لا تمنع ، بل هى الإنسان أن يتنصر على شهراته وجنسه وطبقته وأمته ، فيتصمر بذلك على الآخرين . ويتوقف الأمر فى هذه الحالة على طبيعة العقبة التى يحاول اقتحامها ، وعلى المثابرة فى سبيل النصر . فهذه هى الصورة التى تتخذها الحرية لنفسها فى كل الأحوال .

ومشكلة الأديب أنه عندما يتحدث عن الحرية ، سيجد نفسه مدافعاً عن الحرية الخالدة التى رفع شعارها كل من أراد السطوة ابتداء من نازية هتلر وشيوعية ستالين وانتهاه بالديمقراطيات الرأسمالية . فإذا كان مبدأ الحرية فى ذاته يسلم به حتى أعدى أعدائهم ، فإنه يصبح من الضروري بالنسبة للأديب أن يلقي الأضواء فى أعماله على كل من الأصقاء الحقيقيين والأعداء الحقيقيين للحرية من خلال تحديد المواقف المادية للمومسة . والحرية التى يدعوننا إليها الأديب ليست شعوراً مجرداً خالصاً بحرية الإنسان . فالحرية ، إذا راعينا الدقة فى التعبير ، لا وجود لها ، بل توجد فقط فى موقف تاريخى خاص . فكل عمل أدبى دعوة إلى تحرير معين على أساس التنازل عن أمور خاصة للإنسان ، إذ فى كل إنسان جنوح

نخض إلى نظم وعادات وأشكال من الجور والصراع ، وإلى العقل والجنون في شئون يومه ،
وإلى عواطف قابلة للثبات ، وإلى أنواع عابرة من العناد أو التطير ، وإلى حقائق واضحة
أو جهالات ، وإلى آمال وخاوف ، وإلى تقاليد وقيم موروثة ، وإلى عالم بأكمله يشترك فيه
الأديب والقارىء .

وهذا العالم المعروف كل المعرفة هو الذى ينفث فيه المؤلف الحياة ويستمد منه حريته ،
وعلى أساسه ينجز القارىء تحرره الخاص به . ففى هذا العالم يتجلى ما يجب أن يتخلى عنه
الانسان ، ويتضح الموقف الذى يتحتم عليه أن يتخله ، ثم المسؤولية التى تترتب على هذا
الموقف . فالحرية بدون مسؤولية فوضى وانحلال ، والمسؤولية دون حرية كبت واستعباد .
ومن هنا كانت المعادلة الصعبة التى حاول معظم أدباء العالم بلورتها فى أعمالهم الشعرية
والمسرحية والروائية .

على الرغم من أن الموت تجربة لم يعرفها أحد من الأدباء أو أحد من جمهورهم ، فإن الخيال الأدبي ، لم يقف عاجزاً أمامه بل اقتحم أسواره عابراً الاطلال داخلها بصيرة الفن بعد أن حجز الفنان عن استخدام بصره وعقله كما يفعل في مظاهر الحياة التي يتخذ منها مضموناً لأعماله . وهكذا يطمح الأديب إلى احتواء الكون كله بعالمه : الأول والآخر . وقد بدأ هذا الطموح مبكراً للدرجة أننا نستطيع القول بأنه واكب الأدب الإنساني منذ بداية تاريخه المسجل . ففي « كتاب الموتى » وهو العنوان الذي يطلق الآن بصفة عامة على كتاب ديني مصري قديم على شكل لفافات من البردي مكتوب عليها مجموعة من التعاويذ السحرية أطلق عليها المصريون القدماء اسم « كتاب القدوم في وقت النهار » . وكان الغرض منه تسهيل مرور المتوفى إلى العالم الآخر وضمان راحته وهنائه هناك . ومع أن مجموعة التعاويذ التي كتبت على البردي لم يوجد ما يثبت وجودها قبل الأسرة الثامنة عشرة ، إلا أنه من الواضح أنها مستمرة من مجموعة مماثلة وجدت مكتوبة بصفة أساسية على توابيت الدولة الوسطى وتسمى نصوص الأكفان التي استمدت أصلاً من مجموعة التعاويذ التي وجدت مكتوبة على جدران الحجرات الداخلية في بعض أهرامات الأسرتين الخامسة والسادسة ، ومن ثم فإن نصوص الأهرام ونصوص الأكفان وكتاب الموتى تؤلف معاً مضمون أول نصوص الأدب الديني المصري القديم .

وكما نجد في « الموسوعة الأثرية الموجزة » التي أشرف على تحريرها ليونارد كوتريل ، أن النص الذي كان سائداً في الأسرتين الثامنة عشرة والتاسعة عشرة في طيبة يحوى حوالي ١٩٠ تعويذة مختلفة ؛ ويشمل ترانيم إله الشمس رع ولأوزيريس وأحداث موجهة من ألهة مختلفة إلى المتوفى ، وتعاويذ سحرية مثل تلك التي نكتب على غمائل الأوشابتي وعل جمارين القلب ، كما تحوى تعاويذ أخرى بعض الآيات التي تتل لحماية المتوفى من الأخطار والمتاعب مثل الموت مرة ثانية أو أن يأكل يراره . وتؤكد إحدى هذه التعاويذ أهمية تقديم قرابين جيدة لضمان الخير والرفاهية للمتوفى في المستقبل ، إذ يمكن للمتوفى بفضل هذه التعويذة أن يدخل

إلى مكان الدفن وأن يخرج منه وأن يصل إلى مائدة القرايين ؛ وبلغت من أهمية هذه التعميدة أن أطلق اسمها على الكتاب بصفة عامة .

على أن أمتع هذه التعاويذ هي تلك التعميدة التي تحوي الخطاب المعروف بالاعترايف الانكارى وعسابة النفس في الفصل ١٢٥ ، وإيمائه بالاعتقاد بمستوى معين لسلوك الإنسان وبالعقاب الالهى . وهذا الفصل كما هو لدينا الآن يتألف من تعويذتين متماثلتين ، ولبه يعلن المتوفى لأوزوريس أنه لم يقترف بعض الأعمال الشريرة التي تتراوح ما بين انكار جرائم شائعة مثل السرقة والقتل والزنى ، وبين ما يمكن أن يدعى نقضا للقوانين المصرية بصفة خاصة مثل تحريك أحجار الحدود ، والتعرض لتطبيق قوانين الرى . ويختم المتوفى بيانه هذا بتصريح يردده ثلاث مرات أنه « طاهر » .

وبعد أن يحصل المتوفى على إذن بالدخول إلى القاعة الكبرى للحق المزودج وذلك بأن يتلو الأسماء السحرية لأجزاء الأبواب المؤدية إلى القاعة — يتكرر الاعتراف الانكارى في صيغ أطول ومختلفة بعض الشيء . أما في هذه القاعة فيجلس على كل من الجانبين في صفيحتين متساويتين اثنتان وأربعون محكما فيخاطب المتوفى كلا منهم باسمه ويعلم براءته من تهمة معينة ، ثم يتبع هذا منظر المحاكمة أمام أوزوريس ، ملك العالم السفلى ، وهو يجلس على عرشه وخلفه ابنزيس ونفتيس ورفقة من آلهة هليوبوليس . وأمام أوزوريس يوجد الميزان تحت حراسة الآله أنوبيس ورأسه على شكل رأس ابن آوى ، وخلف أنوبيس يقف تمحوت (رأسه على شكل رأس أبو منجل) كاتب الآلهة يكتب قرار المحكمة على ملف من البردى . ونرى في المنظر أيضا الوحش المخيف أمنليت آكل الموت ، وجزء منه على شكل تمساح ، وجزء على شكل أسد ، وجزء على شكل فرس البحر ، متظفرا قلب المتوفى إذا لم يتساو تماما في الميزان مع ريشة العدل .

ويحتوى الفصل ١٢٥ من « كتاب الموت » على بعض من أكبر وأحسن المواقف الدرامية ؛ وكلها تجسد المصير السعيد للشخص المثالى الذى سينال انصاف الآلهة له على أساس أنه « صاحب الصوت الحق » في العالم الآخر . وعلى الرغم من أنه لم تظهر في « كتاب الموت » صورة واضحة للحالة الحقيقية التي يتوقع المتوفى صاحب الصوت الحق « أن يتمتع بها » فإن أحد الاعتقادات المحيية لدى المصريين كان يقضى بدخول المتوفى مملكة أوزوريس حيث الأرض منبسطة تحترقها القنوت ، صورة لمصر نفسها . وثمة قطعة أرض يحصل عليها المتوفى في « حقل الغاب » الذى يشار اليه أحيانا على أنه حقول الفردوس للمصريين حيث يمكن للمتوفى أن يحرث وينذر ويحصد ويتكاثر برفقة عائلية . وهذه الصورة هي صورة مثالية لمصر ، فالمتوفى يخدع أوزوريس كما كان في حياته يخدع فرعون الحى .

وبعد هذه الرائدة الأدبية لقدماء المصريين في تصور العالم الآخر ، لم تنقطع رحلات الأدباء والشعراء لهذا العالم الغامض المثير المخيف الرهيب . لكن أشهر محاولات سجلها

تاريخ الأدب العالمى بعد كتاب الموتى تمثلت في « أوديسا » هوميروس ، و « ضفادع » أريستوفانيس ، و « انيافة » فيرجيل ، و « تحولات » أوفيد أو ما يسمى بالميتامورفوز ، وحلم شيبواكروبيوس وملحة « جلجامش » البابلية الشهيرة ، وقصة المعراج والرؤيا كما تصورها الأدباء والشعراء في قصص المدينة الفاضلة وقصص الوردة وجنة الوردة ، ثم رسالة الغفران « لأبي العلاء المعرى » ، و « الكوميديا الإلهية » لدانتى . وكلها حلقات في سلسلة طويلة من رحلات الخيال إلى العالم الآخر تستمر حتى عصرنا الحالى حين كتب ثورنتون وايلندر (١٨٩٧ - ١٩٧٦) مسرحيته الشهيرة « بلدتنا » عام ١٩٣٨ ، ومن المتوقع أنها سوف تستمر طالما كانت الرغبة تحترق داخل الإنسان لمعرفة ماذا سيكون مصيره الغامض بعد الموت .

في « الأوديسا » مثلا زار أوديسيوس في بعض مغامراته الكثيرة الشهيرة الجنة والجحيم . فقد تمثلت الجنة في الفردوس المومرى الذى عاش فيه أوديسيوس وملاحوه مع الساحرة كيركا ذات الجداول الشقراء وجواريا . تلك الربة الرهيبة التى تتكلم لغة البشر كما يسميها هوميروس في « الأوديسا » . عاش فيه علما كاملا منذ أن بلغت سفينة السوداء شواطئ جزيرة إيبيا الأسطورية ، حتى رحل عنها ليزور الجحيم .

ويقول لويس عوض في دراسته « على هامش الغفران » إن هذا النعيم كان أشبه بالجحيم ، أوجحيم أشبه بالنعيم . فهذه الجزيرة المسحورة هى في حقيقتها جزيرة هلاك ، من وطئ شواطئها سحرته هذه الجميلة ذات اللواتب الشقراء بصوتها وغمرها ويمسحها السحري فأحالتة التى خنزير إلا من أنقذه الرب هومير رسول الألهة إلى الناس كى يعيش بعد ذلك في نعيم كامل . أما معالم هذا الفردوس المومرى فحسية تنجسد في الأرائك والموائد وأقفر الأطعمة والقطوف وكتوس الحمر والشهد والخور العللازى بنات الينابيع وبنات الأنهار المقدسة وبنات الغابات .

وكما تنبأت كيركا فقد كتب على أوديسيوس أن يقوم برحلة إلى دار هاديس وبرسيفون الرهيبة حيث تسكن أرواح الموتى ، لبحث فيها عن روح تيرسياس بن طيبه ، العراف الأعلى الذى لا زلزال يحفظ بعقله ، فقد وهبته برسيفون الحكمة في الموت ليكون وجهه بين الموتى رب الفهم .^١ أما بقية الأرواح فهى نموج كالظلال . ويعد أن يفرغ أوديسيوس من صلواته للموتى بدار الموت عليه أن يضحى حملا أسود وشاه سوداء ووجهه متجه نحو شاطئ النهر وأن يدعو رفيقه إلى الصلاة لهاديس الجبار وبرسيفون الرهيبة ، شاهرا سيفه المسلول حتى لا تقترب أرواح الموتى من دم الضحية . وذلك قبل أن يأتيه تيرسياس ويبدله على طريق العودة وينبئه بكل ما سيعترضه من أخطار .

وقد فسرت العصور الوسطى الأوروبية لأكثر من ألف عام قصة ضلال أوديسيوس وغرخته عن وطنه إيثاكا بين بحار عجيبة وجزر غريبة لاقى فيها أهوال التهلكة والغواية معا ،

بأنها قصة غربة الانسان عن الجنة الأولى بعد نفيه منها ويحثه الدائم الدائب عن جنة الميعاد . وما يتنخلل حياته فيها بين الجنتين من مغامرات وغوايات وأهوال .

أما الشاعر الاغريقي التعليمي هسيود فقد ذكر في ملحمة « الأيام والأعمال » تصويره عن مصير البشر في الدار الأخرى . فقد قسم الخليقة طبعا لمعتقدات اليونان في زمانه إلى خمسة أجيال تعيش في خمسة عصور . الأول العصر الذهبي ثم الفضي والنحاسي ثم عصر الأبطال أو أنصاف الآلهة ، ثم العصر الحامس الذي سماه العصر الحديدي الذي عاش فيه هسيود نحو القرن الثامن قبل الميلاد . وقد أدخل هسيود النعيم كل من سبق الجيل الراهن من بني الانسان . أما جيل الشاعر نفسه فقد نقل ثوابه وعقابه بعد الموت من الأرض إلى السماء .

في مسرحية « الضفادع » يعقد اريستوفانيس موازنة كوميدية بين الشعراء ؛ وخاصة بين قطبي المسرح اليوناني القديم اسخيلوس ويوريديس . وتنبض فكرة المسرحية على أن ديونيزوس إله الخمر والدراما عند اليونان ، حين جاءه نبأ موت الشاعر التراجيدي يوريديس حزن لموته حزنا شديدا حتى قرر أن يرحل إلى العالم الآخر ويعود يوريديس إلى عالم الأحياء . ولذلك تصور كوميديا « الضفادع » رحلة إلى الدار الأخرى ، حيث أرواح الموتى ، وهي تستخدم هذه الرحلة لتقد الأدب والأدباء وعقد المقارنات بينهم ، والسخرية بهم ومناقشة أساليبهم وعماصهم وأخطائهم ومواضع القوة والضعف فيهم ومن هنا كان النظر إلى كوميديا « الضفادع » بوصفها من أقدم نصوص النقد الأدبي .

وقد تصور أريستوفانيس العالم الآخر في « الضفادع » على أنه يحتوى على جميع وما يتبعه من صور التعذيب ، وعلى فردوس وما يتبعه من صور السعادة ، وفيه قضاة يحاسبون أرواح الموتى . وكان وصفه للنعيم قريبا جدا من وصف الجنة كما نعرفها نحن الموحدون ، كل ذلك في زمن لم تبلور فيه فكرة الفردوس بالمعنى المفهوم كما رأينا في « كتاب الموتى » وملحمتي « الأوديسا » و « الأيام والأعمال » .

أما الشاعر اللاتيني فيرجيل فقد وصف في ملحمة « الآنيادة » زيارة بطله انياس للعالم الآخر . وفي « الاكلوج الرابع » رؤيا قريبة جدا من رؤيا الجنة ، ونبؤه بمولد الطفل الالهى الذى يبدا بمولده عصر السعادة الدائمة . ولكن زيارة انياس للعالم الآخر ، وحلم فيرجيل بالجنة أو بالعصر الذهبي ليسا غير أصداء قوية جميلة لصوت هوميروس والأقدمين . وهو في هذا يشبه معظم شعراء اللاتينية الذين وقعوا صرعى لسحر شعراء الاغريقية فقلدوهم .

ينطبق المنهج نفسه على الشاعر اللاتيني أوفيد صاحب « الليتامورفوز » أى « التحولات » أو « التشكلات » فقد كانت زيارته للجنة والجحيم تقليدا لمن سبقوه ، ذلك

أنه في الحقيقة نظم تاريخاً أسطوريا للكون والخلق ، أوضح فيه كيف خرجت الأشياء من الأشياء ، وكيف تحولت الأشياء إلى أشياء ، مستمدا هذا التاريخ الأسطوري من معتقدات قدماء اليونان والرومان ومن أديهم . ومع هذا يقول لويس عوض في « على هامش الغفران » :

« ورغم هذا فقد كان لفرجيل وأوفيد أثر بالغ في تفكير المثقفين الأوروبيين طوال العصور الوسطى زهاء ألف وأربعمائة سنة ، ولا سيما تفكيرهم الديني الرسمي وغير الرسمي معا ، فقد قرأ العالم المسيحي ، في آثار فرجيل وأوفيد معاني تتفق مع عقيدته المسيحية بمثل ما فعل « بأوديسا » هوميروس واعتبر كلا من هذين الشاعرين ترجمان الوثنيات الأولى من يونانية ورومانية لدى العالم المسيحي ، وعدة حكيمها الجامع لحكمتها ورموزها الروحية . فاكثفت أوروبا الوسطى بقرائنها وتفسيرها عن قراءة آداب اليونان والرومان فيها خلا للزعر اليسر . وقد يسر تحول فرجيل وأوفيد اللاتينيين إلى قطرة تصل ما بين الوثنية اليونانية وأوروبا الغربية في العصر الوسيط ما كان من قطعة بين بيزنطة وروما طوال العصور الوسطى ، وما نجم عن ذلك من ذبول للغة اليونانية في العالم اللاتيني حتى تجدد اهتمامها بها بفضل تأثير الحضارة العربية أولا ونتيجة لسقوط القسطنطينية عام ١٤٥٣ من ناحية أخرى » .

أما أبو العلاء المعري فقد كتب « رسالة الغفران » نحو عام ١٠٣١ وكانت بمثابة رد على خطاب بعث به إليه على بن القارح كما يقال . وخير تلخيص لرسالة الغفران نجدة في كتاب طه حسين « تمجيد ذكرى أبي العلاء » . فمنعنا ختم ابن القارح رسالته إلى المعري بذكر خوفه من الجحيم وناره الأكلة ، تخيل أبو العلاء في « رسالة الغفران » رحلة ابن القارح في العالم الآخر إلى الجنة قال :

« قام هذا الرجل من قبرة يوم البعث فلبث في الموقف أمدا طويلا ، حتى أعياه الحر والظمأ ، وهو واثق بدخول الجنة لأن معه صك التوبة ، فلم يفهم معنى هذا الانتظار ، ففكر في أن يجتدع سذنة الجنة بما كان يجتدع به الناس في الدنيا من الشعر ، فانشأ القصائد الطوال في مدح رضوان وانشده إياها فلم يفهم منها شيئا لأنه لا يتكلم العربية . فلما علم على بن القارح بأمره سأله : ما بالك لم تحفل بقصائدي وقد كان يحفل بها ملوك الدنيا ؟ ثم كانت بينهما محاوراة أبست على بن القارح من رضوان ، فانتقل إلى سادن نهه إلى أن تشفع بالنبي في أمره ، فاجتهد حتى وصل إلى حزة فتوسل به إلى على . وأنه لقي طريقا إلى حل وقد كلفه أن يظهر كتاب توبته ، وأنه لقي ذلك وإذا شيخه أبو على الفارسي قد ضاق ذرعا بطائفة من شعراء البداية يخاصمونه فيما تأول من كلامهم فنسى التوبة وأمر الشفاعة ، وذهب إلى أستاذه فذاد عنه أولئك الأعراب ثم رجع إلى على وقد فقد كتاب التوبة . ولكن عليا قد هون عليه الأمر وطلب منه شاهدا على التوبة فاستشهد بقاض من قضاة حلب وقبل

على شهادته . ولكن سقاءه من الحوض وأياسه من دخول الجنة قبل الحساب فلم ير إلا الحيلة . فذهب إلى شباب بنى هاشم فقال : لقد ألفت في الدنيا كتباً كثيرة كنت أبلو بها وأختبها بالصلاة على النبي ﷺ فحقت بي بذلك عليكم حرمة ولى اليكم حاجة قالوا : وما هي ؟ قال : إذا خرجت أمكم الزهراء من الجنة لزيارة أبيها ، فتوسلوا بها إليه أن يأذن بدخول الجنة فقبلوا منه . ثم نادى متاد : يا أهل الموقف غصوا أبصاركم حتى تمر الزهراء . ومرت فاطمة فسلمت على أبنائها ورغبوا إليها في أمر صاحبهم فقبلت . وأشارت إليه أن يتبعها فتعلق بركاب إبراهيم ابن النبي ، ولم تكن خيلهم تمشى على الأرض لكثرة الزحام ، إنما كانت تطير في الهواء .

وصلوا إلى النبي وشفع فيه ، وعاد مع فاطمة وأخوتها ليدخل الجنة ، فلما بلغ الصراط لم يستطع أن يتقدم عليه قيد أصبع ، فبعثت إليه الزهراء جارية تعينه . فانخلت الجارية كلما أسندته من ناحية مال من الأخرى ، حتى أعياء ذلك وأعياءها ، فقال لها : يا هذه أن اردت سلامتي فاستعمل معي قول القائل في الدار العاجلة :

ست أن اهيك امري فاحليني زقفونه

وقالت وما زقفونه ؟ قال : أن يطرح الانسان يديه على كفى الآخر ، ويمسك بيديه ، ويحملة ويطنه إلى ظهره . أما سمعت قول الجحجلول من أهل كفر طاب :

صلحت حالتي إلى الخلف حتى صرت أمشى إلى السور زقفونيه

وقالت ما سمعت بزقفونه ولا الجحجلول ولا كفر طاب إلا الساعة . فتحمله ويجوز كالبرق الخاطف . فلما جاز قالت الزهراء عليها السلام : قد وهبنا لك هذه الجارية فخذها كي تخدعك في الجنان . فلما صار إلى باب الجنة فقال له رضوان . هل معك جواز ؟ فقال : لا . فقال : لا تسبيل للدخول إلا به . فعى بالأمر . وعلى باب الجنة من داخل شجرة صمصاف ، فقال : اعطني ورقة من هذه الصمصافة حتى أرجع إلى الموقف فأخذ عليها جوازا . فقال : لا أخرج شيئا من الجنة إلا بإذن من العلى الأعلى (تغدس وتبارك) فلما ضجر بالنازلة قال : إنا لله وإنا إليه راجعون . لو أن للأمير ابن المرحى خازنا مثلك لما وصلت أنا ولا يفرى إلى درهم من خزانته . والتفت إبراهيم (صلى الله عليه) فراه وقد تخلف عنه فرجع إليه فيجلبه جلبه حصله بها في الجنة .

أما الكوسميديا الالهية فقد قسمها دانتي إلى ثلاثة أقسام ، قام في القسم الأول بزيارة الجحيم وفي الثاني : للطهر وفي الثالث : الفردوس . هذا هو الهيكل العام لزيارة دانتي للعالم الآخر . وقد كان دليل دانتي في الجحيم هو الشاعر فيرجيل ، أما دليله في الفردوس فهو بياتريس حبيبة دانتي التي اتخذ منها رمزا للتأمل في الالهيات أو للمعرفة اللدنية . وفي

رؤيا الفردوس رأى دانتى قبة السماء وهي بيضاء ، ورأى فيها « سراج العالم » أى الشمس تسطع على العالمين ، ورأى بياتريس دليته ، تلتفت إلى الجانب الأيسر وتحلق في الشمس وكأنها نسر لا يخاف الضياء وحلق هو في بياتريس مثلما حدثت هي في الشمس ولطول التحديق في ضياء بياتريس سقطت عن دانتى طبيعته البشرية وتحول إلى جوهر بغير ناسوت . وكما نزل دانتى تسع طبقات من هاوية الجحيم حتى بلغ قاع جهنم في مركز الأرض حيث رأى ابليس مغروسا كالتنين الهائل ، كذلك صعد على المعراج تسع سموات حتى بلغ « الامبريوم » أو سماء العنبر التي تقع فيها السماء البلورية حيث « المحرك الأول » كما يقول دانتى .

وعندما بلغ عصر النهضة قمته مع الاكتشافات العلمية والتكنولوجية ، سادت النزعات الانسانية المادية على الاتجاهات الميتافيزيقية الروحانية ، ولذلك قلت زيارات الأديباء والشعراء إلى العالم الآخر . لكن بحث الفكر الانساني عن الغفران والخلاص ، لم يتوقف . بدليل أن أديبا أمريكيا معاصرا مثل ثورنتون وايلدر قد عبر عن هذه القضية في مسرحيته « بلدتنا » ١٩٣٨ . قفى الفصل الثالث الذي عنوانه « الموت » والذي تعود أحداثه في مقابر المدينة ، نرى الذين ماتوا ودفنوا بالفعل وهم جالسون على أرائك ثم يطلب للمخرج من الجمهور أن يحاول تذكر ما عرفه من أمر هؤلاء من قبل ، عندئذ يلقى الأفق شيء ما : هو ذلك الشيء الأزلي والأبدى الخالد . إنه الكائن الانساني الذي يفرد أخيرا من كل احتمالات الدنيا بعد أن فارقتها . لم يعد هؤلاء القوم يهتمون بملذات الحياة ، بل أصبح كل مهمهم انتظار حلول الأبدية وترقبها بشغف بالغ ، ثم نرى جنازة تسير وتقترب حيث نلمح إلى أميل — بطلة المسرحية — وهي تصحب الموق وتنضم إليهم ، فنعرف أنها ماتت وهي تلد ، وتعلن عن رغبتها وأملها في العودة مرة أخرى إلى الحياة الدنيا ، على حين ينصحها الموق ألا تفعل . ومع ذلك تعود إلى عام عيد ميلادها الثامن عشر بعد أن تضرب بنصيحة الموق عرض الحائط . لكنها تعض بنان الندم ، وتحزن حزنا شديدا بعودتها إلى دنيا الأحياء التي تترك أخيرا مدى ما تزخر به من ضلال وغي ، وملى ما يقاسيه البشر من آلام وخاوف وصراعات تتمثل في زيارة جورج لغيرها حيث يرمى عليه متوجعا في لوعة وحيرة . فتأسف له أشد الأسف ؛ لأنه لا يفهم ، مثله في ذلك مثل الأحياء الذين لا يدركون ما يستمتع به الموق من سعادة وراحة وطمأنينة في دار الخلود .

وهكذا لم يتوقف الأديباء والشعراء على مر العصور من محاولة الاطلاع بعين البصيرة والخيال على ما يدور في العالم الآخر . فإذا كان الموت هو الحقيقة الوحيدة المؤكدة في هذه الحياة ، وفي الوقت نفسه يشكل اللغز الذي يستعصى على كل فهم بشري فمن الطبيعي أن يسعى الأدب بأدواته الفنية التي تتعامل مع العقل والوجدان والخيال كي يتقرب من أفضل حل محتمل لهذا اللغز الأزلي . وإذا كان الله قد منح الإنسان القدرة على التخيل ، فمن حق

الانسان أن يستخدم هذه القدرة في فهم الكون الذي يعيش فيه ويتحكم في مصيره ، وإذا كان الخيال هو المادة الخام التي يستقى منها الأدب أشكاله ومضامينه ، فلا بد أن تشكل نظرة الانسان إلى العالم الآخر إحدى مضامينه الرئيسية .

١٤ - الزيف

كان الزيف من القضايا التي وقف لها الأدب بالمرصاد ، ونظرا لخصويته وتعدد مظاهره وارتباطه بالسلوك الانساني فقد أغرى أدباء كثيرين بمعالجته سواء في مجال الملمحة أو التراجيديا أو الكوميديا أو القصة . ولا تقتصر مظاهره على كل ما يخالف أو يتناقض مع جوهر الحقيقة بل تتنوع وتتفرع مع سلوكيات الرياء والنفاق والتظاهر والادعاء والخداع والتصنع والافتعال والانتهازية والتلون والغدر والأنانية واللعب بالألفاظ والتلاعب بالشاعر . . الخ من هذه التنوعات الحصرية التي تهجن الأديب تكرار من سبقوه أو تكرار نفسه .

ولا شك أن درجات الزيف تختلف من شخص إلى آخر ومن موقف إلى آخر ، مما دفع كتاب المسرح منذ عهد الاغريق إلى استخدام الأقنعة الفعلية التي يضعها الممثلون على وجوههم رمزا لاختفاء الحقيقة والتظاهر بغيرها . فنحن نستخدم الأقنعة السلوكية حين يضطرون المجتمع وتقاليد وضغوطه إلى النفاق الاجتماعي بهدف تحقيق أهدافنا بأسهل الأساليب ، ونجذب كل المتابع والعقبات الممكنة . والأقنعة المسرحية هي في حقيقتها رمز للأقنعة السلوكية .

وإذا كان المصريون القدماء أول من ابتكر الأقنعة في مسرحهم الديني كنوع من توضيح ملامح الآلهة وخاصة فيما يتصل بعنصرى الخير والشر ، فإن الأقنعة تركت دورها كجزء من الطقوس الدينية على أيدي الاغريق الذين كانوا أول من استخدمها استخداما دراميا فنيا لإبراز الحدود الفاصلة بين الزيف والأصالة سواء في التراجيديا أو الكوميديا أو الفارص المزلى . وإذا كان الاغريق في البداية قد تأثروا بالمصريين في استخدام الأقنعة لأغراض دينية ولتجسيد الآلهة ، فإنهم طوروها بعد ذلك بحيث أصبح تمييزها الفنى بالملاح أخرى من التعبير بالكلام والأداء ، ومن هنا كان الانتقال من مرحلة الطقوس الدينية إلى مجال الفنون الدرامية .

وفي عصر النهضة استلهم المسرح الأوروبي الأئمة لإحداث المآزق والمقارفات التي تعرى زيف الشخصيات الذي يتمثل في تنكرها . وفي انجلترا تطور استخدام الأئمة في عصر عودة الملكية إلى اعتبارها جزءا من المناظر المبهرة الخلافة التي تميزت بها المسرحيات التنكرية الموسيقية وذلك فقدت وظيفتها الأساسية في كشف الزيف الاجتماعي وتعريته لتحويلها إلى نوع من الزخارف للمسرحية . أما في إيطاليا فقد استلهمت الأئمة في الملهة الشعبية المرتجلة التي عرفت باسم الكوميديا ديلا ارت ، وذلك لتجسيد المواقف الحرجة والمآزق التي تثير اضحاحك الجمهور وتعري الشخصيات في الوقت نفسه عندما ينكشف أمرهم على حقيقته .

ومع اكتشافات علم النفس في مجال انفصام الشخصية ووقوع الانسان في فجوة تفصل بين الجوهر الأصيل والمظهر الزائف وجد بعض الأدباء — وعلى رأسهم يوجين أونيل — في الأئمة تجسيدا دراميا للفجوة المأسوية بين حقيقة حياة الانسان الداخلية وبين مظهر حياته الاجتماعية المزيفة . ففي مسرحية أونيل « الإله الكبير بران » مثلا يحاول بطل أن يوقع مارجريت في غرامه وسم أن يقبلها لكن مارجريت تلبس قناعها الذي يمسد عاطفتها الأخوية والروحانية تجاهه بحيث يتغير مسار الموقف الدرامي . كذلك نرى أن القناع الذي يرتديه ديون يخفي وجهه المكتئب الحزين الرقيق ويخفي في الوقت نفسه حبه الدفين لمارجريت التي تدخل وقناعها في يدها فيشب نحوها ديون مما يجعلها تتراجع في ذعر ثم تلبس قناعها وتجبره أنها لا تعرفه ، عندئذ يتزعززع قناعه فتعرفه وتعترف له بحبه . ونلاحظ أن الشخصيات تتخلع أقنعتها في لحظات الصدق ، وترتديها عندما تحاول إخفاء الحقيقة خلف المظاهر المزيفة .

ولكن كان استخدام الأئمة في المسرح العالي الحديث استخداما محدودا تمثل في التعبير عن الانفصام الذي تعاني منه الشخصيات ولذلك كانت تلبس القناع الذي يعبر أو يخفي حالتها النفسية المتقلبة طبقا للموقف الدرامي . ويبدو أن ميل الجمهور المعاصر إلى البساطة الواقعية قد جعله يرى في استخدام الأئمة حذقة مسرحية لا لزوم لها وافتعالا ينأى بالشخصيات عن عالم الواقع الملموس . ومن هنا كان هجوم النقاد على مسرحية أونيل لأنهم وجدوا في الأئمة السلوكية المتعلدة التي يرتديها الناس في حياتهم اليومية مادة خصبة وغنية دراميا بحيث لم تعد هناك حاجة ملحة لاستخدام الأئمة الفعلية .

ومن الأساليب الدرامية الأخرى التي استخدمها الأدباء في كشف مظاهر الزيف الانساني ، الكورس الذي استخدمه الاغريق في التعبير عن الضمير العام أو ما نسميه الرأي العام . ففي مسرحية « الضفادع » لأريستوفانيس يعبر الكورس عن رأيه في حقيقة المحاكمة الأدبية الشهيرة التي جرت في العالم الآخر لتحديد المكانة الحقيقية لكل شاعر . فقد خلف سوفوكليس اسخيلوس على عرش الشعر في الآخرة لأن يورويديس سار وراء سقراط ثم

مدرسة السوفسطائيين الذين ملأوا الدنيا شكا وسفسطة وتزييفا للعقل وحركة الفكر ، ونحووا إلى جماعة من حواة الفكر بضاعتهم اللفظ يلعبون به ويزيفون معانيه ، وقوانين المنطق ينتولدون منها ما شاعوا من الأفكار الأصيلة والمزيفة . هذا في حين كانت أثينا في حاجة إلى شاعر يلهمها الحكمة والأصالة وسط تلك الأنواء التي كانت تتقاذفها بمنة وسيرة . ولم يكن يوروبوديس يملك لوطته حكمة يعطيها برغم كل ما أثر عنه من علم وتفلسف وفكر ثاقب وجرة في الرأي . فكأنما الكورس أو الرأي العام ، لم ير خرجا لأثينا من وطنها إلا بالعودة إلى الفطرة والأصالة الأولى ونبذ المدنية وجمالها الزائف .

ويحكم أن أريستوفانيس يعد الرائد الأول للكوميديا ، فقد ترك استخدامه للكورس في النقد الاجتماعي وتعرية مظاهر الزيف بصماته واضحة على فن الكوميديا بصفة خاصة وإن كان الكتاب الذين أتوا بعده على مر العصور قد تخلوا عن استخدام الكورس ، إلا أنهم لم يتخلوا عن الغناء الأضواء على كل مواطن الزيف سواء في الإنسان أو المجتمع . فقد حدد بن جونسون في مقدمة مسرحيته « كل إنسان ومزاجه » موضوع الكوميديا بأنه « السخرية من حماقات الإنسان لا من جرائمه » . أما كونجريف فيعتقد أن الحماية الطبيعية لا تصلح موضوعا للكوميديا لكونها لا علاج لها ، وليس من اللائق أن نسخر منها . ولذلك فقد اتخذ من التصنع والزيف الاجتماعي موضوعا لأروع مسرحياته « سنة الحياة » أو « طريق العالم » . ويبدو أن هذا هو الرأي الذي كان شكسبير يأخذ به بوجه عام . وهو رأى أكثر عمقا ونضجا من رأى بن جونسون ، برغم أن الزيف الاجتماعي كان أحد حماقات الرئيسية التي سخر منها جونسون في مسرحياته .

لكن كونجريف يمحصر مفهومه للزيف في دائرة ضيقة بعض الشيء ، حتى لا يفضل الطريق وراء تنويعاته المتعددة وتفرعاته المتشعبة . ففي مسرحية « سنة الحياة » - مثلا - يضيّق تعريف التصنع والادعاء بحيث يشمل أيضا تلك الحماية الأثمة بين مسز مارودوف وفينول الخبيث . وإذا كان الرياء نوعا من التصنع فإن رأى كونجريف لابد أن يكون صحيحا تماما . ولا شك أن تعريف بن جونسون لحماقات الإنسان كان أوسع أفقا من كونجريف لأنه لم يعتبر هذه حماقات الاجتماعية - وعمل رأسها الزيف والادعاء والتصنع - قدرا كتب على الإنسان أو أنها مستعصية العلاج . ولذلك لم يؤكد جونسون الطبيعة الشريرة للثبوتية أو سوء الحظ الذي يتل به الإنسان ، وإنما ركز على الحماية التي تفقد الإنسان أصالته وصدقه مع نفسه والآخرين . وهي أمر يمكن علاجه إذا استطاعت المسرحية تجسيد أبعاده في مواجهة المصابين به .

وقد استوعب مسرح مولير كل هذه التجهيزات التي قد تبدو في ظاهرها متناقضة ، لكنها في جوهرها تسعى سعيا حثيثا لكشف كل مواطن الزيف في حياة الإنسان ، وتسلمه بالرعى الذي يساعده على تجنبها في المستقبل . إن التملّ في الجهود الضائعة التي يبذلها

الانسان في مظاهر سلوكه المزيف ، وفي صورياته ونفاقه يثير من المرح والفكاهة ما يفوق الأسى والكآبة التي يحدثها التأمل في مآسى الانسان التي لا يقدر على مواجهتها . ويعتقد مولير أن تزييف الانسان لواقعه يشكل منجبا لا ينضب لكل الصبغ والخامات الكوميديية . وترتب على ذلك أن كل حركة أو تصرف أو كلمة تنبع من هذا التزييف لابد أن تثير فينا الضحك بطريقة تلقائية ؛ ذلك لأن الضحك هو القوة التصحيحية للعلاقة المزيفة بين الانسان وواقعه . ولذلك ينهض الموقف الكوميدي عند مولير على مظهر من مظاهر الزيف . فمثلا في مسرحية « طوطوف » نجد المعجوز مدام بيرنيل متعلقة بطوطوف المجرم الأثيم لأنها تثق ثقة عمياء في ورعه المزيف ، ولكن عندما تتغير صورة الواقع وتظهر الحقيقة المرة بشكل ملموس صارخ ، تعجز المرأة عن التسليم بالأمر الواقع فعلا ، وذلك بسبب عجزها عن استبدال الصورة المزيفة التي كانت ترى عليها طوطوف بصورته الحقيقية الواقعية . كذلك فإن ابنها أوجون بعد أن اتضحت له خسة المناقش الذي كان قد خدعه بورعه الزائف ، بدأ ييغض جميع الناس الفضلاء ، ولم يعد يرى فيهم سوى منافقين مخادعين .

كذلك يبدو الزيف على أشده - في مسرح مولير- في المناقشات العقيمة التي تشارك فيها فيلامانت ويلييز وأرماند في « النساء العلمات » والتي تعتمد على ألفاظ براقة جوفاء ، والتي يضع فيها الفرق بين العلم والتعلم ، بين المعرفة الحقيقية والادعاء الكاذب . وفي مسرحية « مريض الوهم » يفشل الطبيب المزيف المغرور توماس ديافوروس في محاولته غزو قلب انجيليك لأنه لا يجيد سوى استخدام الألفاظ الطنانة ، والاستعارات الجوفاء ، والاصطلاحات الكاذبة التي تفشل تماما في التأثير في عواطف الفتاة ، في حين يصغى أرجان باهتمام إلى الارشادات الطبية التي توجهها اليه خالمة طوانيت عندما تنكرت فظن أنها طبيب نابغة ، كذلك تفرط كل من مادلون وكاتوس في مسرحية « المتحذلقات المضحكات » في الرقة والاعجاب بالخدام الذي قام بدور الماركيز المزيف . وفي مسرحية « طبيب رغم أنفه » تقنع زوجة سيجاناريل شخصين في الغابة بأن زوجها المنهمك في قطع الأشجار في الثابة طبيب ماهر . ويتحول زيف الزوجة إلى واقع فعل في نظر الرجلين بحيث يتصرفان على أساسه الذي تنبع منه الكوميديا . وفي مسرحية « عدو البشر » يفقد البطل القدرة على رؤية الحياة على حقيقتها الواقعية ويخلق لنفسه عالما مزيفا من صنعه ، فيعجز عن إقامة علاقات اجتماعية ، وبصفة خاصة فيما يتصل بالصدقة والحب والعمل ، مما يؤدي به في النهاية إلى العزلة الكاملة . وفي مسرحية « البورجوازي النبيل » يخلق جوردان لنفسه صورة مزيفة في نظره ، ويتخيل نفسه نداء للماركيزة التي ينجبها من حيث العقلية الناضجة والسلوك المهذب . وفي مسرحية « البخيل » لا يرى هارباجون نفسه على حقيقتها ، ولذلك يسمح لنفسه أن يقع في غرام فروزين برغم أنه غرام يتهدد ثروته التي قضى العمر في اكتنازها .

وهكذا يتراوح مفهوم الزيف في مسرح مولير بين نظرة الانسان الخادعة إلى نفسه ونظرة الزائفة تجاه الآخرين .

وإذا كانت التراجيديات تجسد كبرياء الانسان الفطرية وهو يدافع عن نفسه كمخلوق واع له ارادته ومعتقداته ، ضد جميع القوى التي تحاربه سواء أكانت بشرية أو قدرية أو قوى شرسة مجردة من الانسانية فإن الكوميديا تعبر عن تواضع الانسان الفطري وهو يختلط بين جنسه ، ويدافع عنهم وعن نفسه ضد كل مظاهر الزيف والادعاء مثل جنون العظمة ، والانانية ، والانتهازية ، والغدر . ومعاداة البشر ، وغير ذلك من قوى الضحك والضيق في الطبيعة البشرية .

وفي مجال الرواية تتجلى رواية « دون كيشوت » للروائي الأسباني سيرفانتس نموذجاً رائعا لقدرة الانسان على خلق عالم مزيف يرضى حبه للادعاء والتظاهر . ذلك أن مزى الرواية كله يكمن في التناقض أو التباين بين دون كيشوت وسانكو بانزا ، ثم في تناقضين ثانويين داخل اطار هذا التناقض : الأول بين سمو تفكير كيشوت وحماسة مسلكه المزيف المضحك والثاني بين أنانية سانكو الريفية القبحة وبين ولائه الأعمى لسيد . وقد أوشك سيرفانتس أن يقسم الطبيعة البشرية كلها ممثلة في هاتين الشخصيتين إلى قسمين بدقة تحاول بلورة الحد الفاصل بين الأصالة والزيف ، بين الواقع والوهم ، بين الحكمة والحماسة بين الايثار والأثرة . ولذلك فإن رواية « دون كيشوت » تبلي متقنة بما تنحويه من انسانية وما تسميه من تناسب ، كما أنها تحتوي على ذلك الصديق الذي يعد ضروريا في الأدب ، وإن كان من الصعوبة بمكان تعريفه أو الحكم عليه . إنه الصديق الفنى ، سلاح الأديب في تحريره كل مظاهر الزيف والادعاء والتصنع .

وإذا كان الزيف من المظاهر الانسانية والاجتماعية القبيحة التي يتحتم على البشرية أن تتخلص منها أو تمحصرها في نطاق ضيق على الأقل ، فإن الأدب بأسلحته الجمالية قادر على إبراز هذا الزيف وتجسيده بحيث يراه الانسان ويعترف عليه دونما حساسيات . وقد عبر النحات الفرنسي رودان عن هذه الحقيقة عندما قال :

« قد يتبادر إلى أذهان الناس أن ما يرونه قبيحا في الحياة لا يليق أن يكون موضوعا للفنان ولكن ما قد يسمى عادة قبيحا في الطبيعة يمكن أن يكون لدى الفنان عامرا بالجمال . ونحن في الواقع نربط ما بين القبح وبين ما كان مشوها أو عاليا أو مصابا بمرض ، أو ما كان ضعيفا أو مبتلى ، أو ما كان منافيا للخلق القويم . فالأحلب قبيح ، والأعرج قبيح ، والفقير في الأسماك البالية قبيح . كذلك يتجسد القبح في روح الرجل الفاسد وسلوكه ، والمخادع الخبيث المتلون ، والمنحرف الذئب الغادر الذي يشكل وصمة في جبين المجتمع . . . الخ ولكن دع فنانا مبرزاً أو أديباً نالها يتناول بفنه قبحا واحدا أو أكثر مما

ذكرنا فسرعان ما يتحول على يديه هذا القبح وسرعان ما ينقلب بلزمة من عصاه السحرية إلى جمال رائع . إنها كيمياء القدماء ، بل إنها لحسة السحر المثير .

ومن الناحية الأخلاقية البحتة ، فإن الكوميديا بصفة خاصة تمتدح الأصالة والصدق وتعمل من شأنها في حين تسخر من الزيف والادعاء ، وتهكم على الممثلين لها ، وتصب على رؤوسهم النكات اللاذعة ، وتورطهم في المواقف الحرجة . أى أنها كما قال برجسون أداة ابتكرها المجتمع لتأديب أفراده حتى يتجنبوا السلوك الزائف المخادع قدر امكانهم . ومن هنا فإن الكوميديا كثيرا ما تتناول بسخريتها اللاذعة وأصواتها الكاشفة الأنماط المتمثلة في المرائي والمنافق والانتهازي والمتصنع والمتلون والمخادع ، والغادر والأناني والدعي وعاشق المظاهر . . . الخ . وكل هذه الأنماط تشترك في صفة العجز عن التكيف مع الجماعة التي تعيش وسطها . ولما كانت الشخصية الهزلية تعبر في الغالب عن ضرب من الزيف ، فلا بد أن ينهض العمل الأدبي على التطور أو الصراع أو المعاناة التي تمر بها هذه الشخصية سواء بالسلب أو بالإيجاب .

ولعل الانتهازية في عصرنا هذا تشكل أخطر مظاهر الزيف . ذلك أنها تتدخل في كل التيارات السياسية والاجتماعية والاقتصادية وتجعل الفرد يغير مواقفه وأفكاره وعقائده حسب تغير الظروف من أجل أن يركب الموجة الجديدة أصلا في الحصول على مصالح شخصية جديدة ، أو أن يحافظ على مصالح شخصية موجودة بالفعل ، دون أن يكون مؤمنا بالمواقف التي يتخذها أو الآراء التي يبديها . ولذلك فالانتهازي يقول اليوم ما ينفضه غدا ، ويقول غدا ما يتخل عنه بعد غد . إنه لا يملك ما يقدمه للمجتمع ، ولا يمكن أن يكون عاملا إيجابيا في مرحلة من المراحل ، لأنه لا يخرج عن دائرة ذاته الضيقة . وتتمثل خطورة الانتهازية في أنها لا ترتبط بطبقة اجتماعية أو مهنية معينة ولا تشكل أى قطاع محدد من المجتمع . إنها تجمع من كل الطبقات وجميع المهن لأنها ظاهرة فردية تخص الكيان الأخلاقي للفرد ، وتتميز بالتغير والتلون والنفاق والخداع والانانية والادعاء والغدر والتصنع وعدم الشبوت . ذلك أن القيمة الثابتة الوحيدة عند الانتهازي هي مصلحته الشخصية الانانية .

وكان برنارد شو على رأس كتاب المسرح الحديث الذين هاجموا كل مظاهر الزيف الانساني والاجتماعي وخاصة في المجتمع الفيكتوري الذي أغرم بالمظاهر والتقاليد الزائفة والمشاعر الكاذبة . ومن هنا كان هجوم برنارد شو على الرومانسية التي تقدم الزيف للناس في ثوب براق خادع ، وكان معظم الصراع في أعمال شويديور بين الرومانسي المثالي الخيالي وبين الواقعي العمل الصادق مع نفسه ومع الآخرين . إنه صدام بين الحيوية المتطلعة إلى حياة أفضل وبين الغباء الاجتماعي والتفكير السطحي وحب المظاهر والرياء والحب الرومانسي وغير ذلك من العيوب التي سادت الطبقة الانجليزية المتوسطة وخلقت منها مثلا

عليا وقواعد أخلاقية ، بحيث أصبحت الانتهازية مهارة ، والنفاق لباقة ، والتصنع دبلوماسية ، والادعاء لباقة ، والانانية إيمان بالذات والخداع ذكلاء الخ .

وكان اصبر ارشو على الجانب العمل العلمى البحث فى فكره وفنه قد جنبه الغموض والخداع الفنى فى معظم أعماله . إنه الجانب الذى يواجه حقائق المجتمع المعاصر دون مواربة أو حساسية . فمهمة الأدب عند برناردشو وغيره من الأدباء الواقعيين ، تكمن فى تعرية كل مظاهر الزيف بهدف تصحيح مسار الإنسانية وتحليله بأضواء مبهرة بصلفها وأصالتها . أما الأدب الذى يقدم عالما وريذا زائفا للجمهور فلا تزيد قيمته أو مفعوله على مفعول المسكتات أو المخدرات التى تدفع الناس إلى نسيان مشكلاتهم ومآسيتهم مؤقتا بدلا من البحث عن حلول جذرية لها . إن الأدب الإنسانى العظيم هو الأدب الذى يساعد الإنسان على بلوغ أسنى درجات الصلوق سواء مع نفسه أو مع الآخرين .

١٥ - الشرف

كان شرف الإنسان ولا يزال من أخطر القضايا التي يعالجها الأدب الإنساني على مر العصور وفي مختلف البقاع . إنه قضية شاملة وعميقة وتتسع لكل القيم التي تنص على الكيان الشخصي والاجتماعي والسياسي والاقتصادي الذي يجعل من الفرد إنساناً بمعنى الكلمة ولذلك فإنه يندر وجود عمل أدبي لا يمس هذه القضية الحيوية من قريب أو بعيد . وهناك أعمال اتخذت منها مضموناً رئيسياً لها . وعلى الرغم من اختلاف زوايا النظر إلى قضية الشرف الإنساني باختلاف الزمان والمكان والأديب ، فإننا نلاحظ أن جوهرها واحد ، بحيث نستطيع أن نربط بين مفهومها في الملاحم والمأسى الاغريقية القديمة وبين آخر صرخات مسرح العبث والغضب الحديث .

وإذا تتبعنا المقامرات والمخاطر التي خاضها أبطال ملحمة هوميروس « الإلياذة » و « الأوديسا » سنجد أن هدفها في معظم الأحيان كان دفاعاً عن الشرف الإنساني سواء على المستوى الشخصي أو المستوى القومي . وحرب طروادة التي كانت نتيجة لقيام باريس باختطاف هيلين ، جسدت هذه المعاني المرتبطة بالشرف الشخصي والقومي . بل إن معظم الحروب التي صورها الأدباء في أعمالهم التي تلت هذه الملاحم ، كانت من أجل الدفاع عن قيمة الشرف والكرامة والعزة والكبرياء والعرض . وغالباً ما كانت الحياة أرخص من الشرف الذي يموت البطل المأسوي أو الملحمي من أجله راضياً .

وفي المسرحيات الأخلاقية التي انتشرت في العصور الوسطى كانت الشخصيات تقدم على المستوى النمطي المجرد الذي يمثل القيم في مواجهة الخطايا . فهذه شخصية تمثل الكذب والنفاق وأخرى تمثل الغواية والثروة تمثل الشرف والكرامة ... الخ . وكانت الغلبة في النهاية للشخصية التي تمثل الشرف بمقاييمه المتعددة ، وذلك بهدف تأكيد الدرس الأخلاقي في ذهن الجمهور .

وفي عصر النهضة اكتسب مفهوم الشرف أبعادا دنيوية ومادية غير تلك التي انتشرت في العصور الوسطى . ففي مسرحيات شكسبير يتردد الشرف كنغمة رئيسية تتحكم في فكر الشخصيات وسلوكها سواء على المستوى الواعي أو اللاواعي ، سواء على المستوى المادي أو الروحي . ففي مسرحية « هنرى الرابع » يعترف البطل أن الشرف هو المحرك لكل أفكاره وسلوكياته . إنه على استعداد للعمل من أجله في أى مكان وفي أى زمان حتى لو رفض الشرف نفسه هذا السعى اللحوح . لكن الصراع النفسى الذى ينهش الشخصية من الداخل سرعان ما ينقل موقفها من التقيض إلى التقيض بحيث تقول إن الذين ماتوا من أجل الشرف لابد أن الشرف نفسه انتهى بالنسبة لهم . إذن فالشرف مجرد كلمة ، وحرام أن يضع الإنسان حياته من أجل كلمة . ولا يعنى هذا أن شكسبير كان ضد الشرف ، وإنما هو يحسد موقف شخصية معينة تجاه هذا المفهوم من وجهة نظرها الخاصة لدرجة أنها تؤكد أن الشرف لا يعرف المرونة في المعاملة بل يمكن أن يؤدى إلى إبداء الكثيرين .

في مسرحية « هنرى الثامن » يودع البطل الأيام التي شهدت مجده وعظمته ، فلم يتبق لديه سوى شرفه ذى الوجنات المتوردة خجلا كي يحمله على كتيفيه ويذهب إلى أيامه القادمة التي لن تعرف سوى الصفيح . وفي مسرحية « هاملت » تطغى نغمة الدفاع عن الشرف الذى لا يمكن أن يتجزأ أو يقبل أنصاف الحلول . وفي نهاية مسرحية « ماكبث » يترحم ماكبث على أيام الشرف والحب والولاء والصداقة لأنها تركت مكانها للغنائم والكوارث . كذلك لم تكن مأساة عطيل سوى نتيجة مباشرة لغيرته التي أشعلها اياجو والتي أوهمته أن يزدحمونه قد مرغت شرفه في الوحل مما جعله يقتلها في النهاية .

وزاحمت الكوميديا الأدب التراجيذى في معالجة مفهوم الشرف عند الإنسان . ففي مسرحية « مينافون بارنهم » للأديب الألماني لسينج (١٧٦٧) تبدأ الأحداث بتصوير الحال التي انتهى إليها الرائد فون تلهاييم بعد أن أحيل إلى الاستبداد على أثر انتهاء حرب السنين السبع التي دارت بين بروسيا وبين النمسا وفرنسا وروسيا والرايخ الألماني جميعا . أصبح فون تلهاييم فقيرا معلما لا يجد ما يسد به إيجار حجرته بالفندق ، مما أدى بصاحب الفندق إلى نقله من حجرته المريحة إلى حجرة رديئة حتى يؤجر الحجرة الأولى لأنسة ثرية وصلت برلين لتوها آتية من ضياعها بكسونيا . ويغضب الرائد ويثور لكرامته المهنترة ويقرر ترك الفندق دون أن يعرف إلى أين ثم مائل أن تتبين أن هذه الأنسة الثرية ليست سوى حطية الرائد فون تلهاييم وأنها أتت تبحث عنه لانتقطاع أخباره برغم انتهاء الحرب .

ووجدت الأنسة مينافون بارنهم خطيبها الضابط ، في حالة يرثى لها . بلا حال ولا عمل ولا كرامة أما ماله فكان قد أقرضه الجيش أثناء المعارك حتى لا يتأخر الزحف انتظارا لوصول المال من الخزينة . وأما عمله فقد أخرج منه على أثر وشاية بلغت الملك وصدقها . وأما كرامته فقد فقدها لتصليق الملك الوشاية المهنتة التي وصلت إلى مسامحه

والتي تتلخص في أن فون تلهاييم زور في الأوراق وادعى أنه نقد الجيش ما لا يدفعه ، وأنه كان بذلك يهدف إلى التراء غير المشروع ويتركب جريمة خلة بالشرف والكرامة .

رأى فون تلهاييم خطيئته ، جميلة نظرة غنية كلها أمل في أن تسعد بالزواج منه والحياة معه حياة رغدة كريمة . فقرر أن يح عقله وأرادته وأن يرفض الزواج بها ، زواجاً غير متكافئ . لم يرفيه سوى اهانة شخصية له ، اعتقاداً منه أن رغبته في الزواج منه كانت نتيجة لعطفها عليه ووراثتها له ، أو أنه يتركب جريمة في حق الفتاة الجميلة الثرية النقية البرية التي يعتقد أنه انتهى إلى الأبد بالنسبة لها . لكن ميثا تتظاهر بأن أسرتها نبيلة وبأن خالها الغني صاحب النهى والأمر قد قرر حرمانها من الميراث ، فأصبحت فقيرة منبوذة محتاج إلى العون . وهنا تحركت نفخة فون تلهاييم وقرر ألا يتدخل عنها مهما حدث .

وتنتهي المسرحية بوصول رسول من الملك ، يبلغ فون تلهاييم أن الملك تين أن ما بلغه كان وشاية وأنه قرر أن يعود تلهاييم إلى عمله عزيزاً كريماً مسترداً تماماً لشرفه ، وأن تعيد إليه الخزانة ما دفعه من مبالغ . كذلك يصل خال ميثا فون بارنهم ، ويتضح أن البنذ والحرمان من الميراث كانا عرض اختلاق من أجل الحب الصادق الشريف الذي يتصرف في النهاية .

أما إميل زولا فقد جعل الشرف مضموناً رئيسياً في روايته « المطبخ » (١٨٨٢) فهي قصة عائلة فرنسية ، من الطبقة الوسطى المقيدة بالعادات والتقاليد وضرورات المحافظة على السمعة ومظاهر احترام الأسرة بين الناس ، ثم وقعت بنت من بناتها في خطأ جسيم يتعلق بشرفها . وكان لا بد للأسرة من أن تتخذ موقفاً يحمي اسمها من العار . ولذلك جعل زولا من روايته تجسيدا لما فعلته الأسرة للمحافظة على سمعتها وشرفها .

أما مارصيل باتيول الكاتب المسرحي الفرنسي فقد كتب ثلاثية مسرحية : « ماير » ١٩٢٩ ، و « فاني » ١٩٣١ ، و « سيزار » ١٩٣٧ ، وفيها يعالج بأسلوب ساخر كاريكاتيري مفهوم الشرف الذي يقترب كثيرا من مفهومه التقليدي في بلاد الشرق . لدرجة أنه يستخلم في « فاني » التعبير المشهور الذي يقول إن « شرف البنت مثل عود الكبريت لا يشتعل سوى مرة واحدة » وهو التعبير الذي نقله عنه يوسف وهبي بعد ذلك واشتهر به مسرحه في العالم العربي . لكن باتيول لم يتخذ الجانب المأسوي من مفهوم الشرف بحيث تجلب كل الأحداث الدموية أو العنيفة ، وترك روح الدعابة والكاريكاتير تغلف سلوك الشخصيات وتطور المواقف .

أما أعمال أندريه مالرو الأدبية فكانت بمثابة ثورة عارمة ضد كل ألوان الفاشية والنازية وكل ما من شأنه أن يمس شرف الإنسان ففي عام ١٩٣٥ كتب رواية « زمن الاحترار » التي اتخذ مضمونها من حياة الأسرى في معسكرات الاعتقال النازية ، وأكد فيها إصرار الإنسان . الألماني على مقاومة النازية حتى من داخل ألمانيا نفسها . وكانت رواية « زمن

الاحتقار» من الأعمال الأدبية التي تنبأت بسقوط النازية كملهب يتنافى مع كرامة الانسان وشرقه .

ويرى مالرو أن شرف الكلمة لا يعنى سوى عدم الفصل بين القول والفعل ، فالقول هو فعل أدبي والفعل هو قول أدبي . وكان مالرو في طليعة الأدباء الذين جسدوا هذه الحقيقة سواء في حياتهم أو في فنهم . فعندما نشبت الحرب الأهلية في أسبانيا عام ١٩٣٦ لم يتخلف مالرو لحظة عن التطوع دفاعا عن الجمهورية الأسبانية ، وكان أشهر عمل له في هذا المضمار هو تنظيم فرقة الطيران الدولية لمقاومة الفاشية في أسبانيا ، كما اشترك في معارك عديدة جرح فيها أكثر من مرة . وكما دته في استغلال تجاربه العملية كمضمون لرواياته ، فانه كتب رواية « الأمل » التي تصور ثورة الفلاحين الأسبان ضد كل أساليب القهر والاذلال ، ودفاعا عن كرامتهم وشرفهم . فالثورة في مفهوم مالرو لا يكتمل معناها الا اذا اتخذت الشرف الانسان أساسا لها ، والا اذا حررت الانسان من الهوان والذل . وأى أدب لا يسعى الى الدفاع عن شرف الانسان لا يمكن أن يعيش في وجدان الانسان . وعظمة الانسان ليست في نوعية السلاح الذي يستعمله في الدفاع عن شرفه بل في اصراره على المحاولة التي يمكن أن تقضى على حياته في نهاية الأمر .

ولذلك تمثل القضية عند مالرو في الدفاع عن شرف الانسان وكرامته ، وهي المهمة الملقة على عاتق أى أدب راق بصفة عامة وعلى شخصيات مالرو بصفة خاصة ، هذه الشخصيات التي تستمد شرفها وكرامتها من جهادها ضد القوضى والانحلال في حياة الانسان والمجتمع والكون كله . وكل روايات مالرو دون استثناء عبارة عن تنوعات مختلفة على هذه النعمة الأساسية . إن بطل رواية « الأمل » مثلا لا يجارب كقائد سرب دفاعا عن مبدأ سياسى معين ، أو عن شعار براق من شعارات عالمنا المعاصر ، ولكنه يجارب لينقذ شرف الانسان . والمعنى الوحيد الذى يستطيع الانسان أن يحصل عليه لحياته هو في كفاحه العنيد والمستمر من أجل هذه القيمة الانسانية العظيمة . فالوجود الانسان بلا كفاح لا معنى له ولا قيمة وبالتالي فلا شرف له . ولذلك يبدو الكفاح في روايات مالرو على أنه ضرورة أخلاقية لا مفر منها .

أما الأديب الأسباني فديريكو جارثيا لوركا فقد اهتم بموقف المرأة الأسبانية من المفهوم التقليدى السائد للشرف . في مسرحية « الزفاف الدامى » (١٩٣٣) توجد امرأتان : أم عفية شديدة فقدت زوجها وابنا ولم يبق لها إلا ولد واحد ، وفتاة وحيدة مع أبيها في مزرعة نائية عن العمران ، يضطرب صدرها بحب حبيس لم يتته بالزواج . ويتقدم لخطبتها الولد الوحيد الباقي للام التي ذكرناها ، فتقبل الزواج منه لتهرب من غرامها المتضجر داخلها وتزف بالفعل إلى عريسها ، لكن عاشقها القديم لا يزال يحوم حولها حتى يضل عقلها

فتهرب معه ليلة الزفاف ، وتنتهي المأساة بأن يقتل الرجلان أحدهما الآخر ، وتظل هي والألم التكلل وجهها لوجه في مشهد بالغ العنف والغربة ، ينزل عنده الستار .

وقد يبدو غريبا أن العروس تحاول أن تثبت بعد كل ما فعلته أنها امرأة شريفة ، وهي تقسم أنها طاهرة لم يطلع أحد على بياض صدرها ، وأن الذي أصابها جنون أضل رسلها أو عاصفة غالية انتزعتها من بيتها ، ولكنها استطاعت أن تتماسك وتحافظ على شرفها ، وهي ترجو أم زوجها أن تقتلها وأن تقسو في قتلها قدر ما تستطيع ، ولكن الأم ترفض ، لأن الكارثة التي نزلت بها قوضت قواعد العالم الذي عاشت فيه ، فلم تعد تحفل لانتقام أو تحس بالرغبة فيه .

وهذا الحوار الملتهب بين الرأتين تجسيد حي لمفهوم لوركا وغيره من الأدباء الأسبان عن المرأة الأسبانية . إنها رمز لحصال الشرف والكرامة والكبرياء ويلورة لقوة النفس والجسد . وهذا هو المحور الذي يدور حوله معظم مسرحيات لوب دي فيجا وكالدرون دي لباركا وغيرهما من الأدباء الذين منحوا المسرح الأسباني كيانا قائما بنفسه له خصائصه ويميزاته .

أما برنارد شو فقد وجد في المجتمع الذي يجبر المرأة على بيع شرفها مجتمعا لا شرف له على الإطلاق . ولذلك لم يوجه أصعب الاتهام إلى العاهرة بل صوبه إلى المجتمع وظروفه التي تساعد على إجهاضها . ففي مسرحية « مهنة مسز واين » (١٨٩٤) يضع برنارد شو عبء اللوم كله على ظهر جمهور النظارة في حين خرجت العاهرة من هذه الممعة غير ملومة وحررة من كل اتهام . ولقد قدم شو مشكلة الدعارة لأول مرة على المسرح على أساس أنها عمل منظم وبارد لا تدخل لاعتبارات الشرف فيه . واتفق معظم النقاد على أن مسرحية « مهنة مسز واين » ليست سوى هجوم شو الصريح على الدعارة التي تمارسها النساء الفقيرات حتى يستطعن سد رمقهن ، ولكن من يدرس مسرح برنارد شو ونظريته المحددة تجاه المجتمع يدرك أن هذه المسرحية معنى أعمق من هذا لأن شو يعتقد أن محترفات الدعارة أو اللاتي ينتجن فيها لسن الوحيدات اللاتي تلوثن بها ، لأنه يوجد في المجتمع الرأسمالي المستغل أنواع كثيرة وأنماط مختلفة من الداعرين والداعرات وليس كلهن من النساء . يقول شو في مقدمته للمسرحية :

« إن الأرباح التي تعود على مسز واين من مهنتها لا تقسمها مسز واين مع سير جورج كرفنس فقط بل يشترك معها فيها أصحاب البيوت التي تدار لهذا الغرض والصحف التي تعمل عنهن بطريقة أو بأخرى ، والمطاعم التي يتناولن فيها طعامهن . بالاختصار كل الحرف والمهن التي ترددن عليها كزبائن . وليس ثمة ضرورة لذكر الموظفين العموميين ونواب الحكومة الذين يجيرون على السكوت والتغاضي عن مهنتهن . وذلك بالنسبة للأغراء والفساد أو بالتهديد وإبزاز الأموال . أضف إلى هذا أصحاب الأعمال الذين

يمتحنون النساء أجورا زهيدة في شركاتهم وأصبحوا الأمهات والسيدات الذين يعتمدون عليهن ، مما يجبر النساء على احترام الدعارة . (يمكنك أن تجد هؤلاء الناس في كل مكان ، حتى على منصة القضاء وفي أعلى الرتب والمناصب في الدولة) وبهذا توجد طبقة قوية ووضخمة ذات إمكانيات مادية هائلة وحافز قوى يدفعها إلى حماية مهنة مسز وارين .

ويعتقد شو أن المرأة هي التي تقاسى من مساوىء الرأسمالية المستغلة وليس هؤلاء الشركاء من الرجال الذين يستفيدون من حرفتها . فهي المطعونة في شرفها وكرامتها ، والمهددة بالأمراض والعلل ، والقلق على حياتها ومستقبل أولادها ، لأنه في اليوم الذى يذوى فيه جسدها لن تجد سوى التسول أو الجنون أو الموت . أما باقى الشركاء فيستأنفون استغلال غيرها من البائسات الفقيرات اللاتي لا زلن يملكن من الأجساد ما يسد فوهة هذه التجارة الرهيبة وما يسد رمقهن في الوقت نفسه . وفي مجتمع مثل هذا لا يوجد الشخص الذى يستطيع الهروب من الدعارة ، فإذا لم يبع الرجال أجسادهم فانهم يتاجرون في أفكارهم وأرواحهم . ويضرب شو مثلا بالمحامي الذى يبذل ما في وسعه للحصول على براءة موكله برغم اقتناعه فعلا بأن موكله مجرم ويستحق العقاب ، والطبيب الذى يعطي في علاج مريض برغم إيمانه بعدم جدوى العلاج لأن حالته ميؤوس منها ، وذلك للحصول على أكبر قدر من المال ، ورجل الاعلان الذى يدعى أن ما يعلن عنه هو أحسن ما توصل اليه العقل البشرى مع تأكله من أن العقل البشرى لم يصل إلى أسوأ من هذا ، وكاتب الحسابات الذى يتلاعب بحسابات الشركة ، والصحفى الذى يكتب عن الاشتراكية ومحاسنها بينما ينهل من منابع الرأسمالية المستغلة للملوث ، والسياسى المحترف الذى يقف في صف حزبه بصرف النظر عما إذا كان الحزب يقف في جانب الصواب أم ضده ، وغير ذلك من الأمثلة الدالة على دعارة الرجال التي قلمها لنا شو في كتابه « دليل المرأة الذكية » .

إن الشرف قيمة انسانية لا تتجزأ ، فشرف الجسد لا ينفصل عن شرف الكلمة أو شرف المهنة أو شرف الفعل . . . الخ ولذلك يؤكد شو أن دعارة العقل والفكر أكثر خسة ودناءة من دعارة الجسد لأنها تعد أعظم خيانة لأقدس ملكة وموهبة يملكها الانسان ، لأن بيع الجسد لا يعنى بالضرورة افساد استعماله ، ذلك أنه لا يوجد من يستطيع أن يدين العاهرة تيل جوين لبيعها جسدها مثلما يدين يهودا الاسخريوطى لبيع روحه .

وقد سار آرثر ميللر في نفس الاتجاه عندما كتب مسرحية « كلهم أولادى » (١٩٤٤) التي جسدت نموذج جوكيل تاجر الأسلحة الفاسدة ، الذى جمع ثروته الطائلة من الطائرات التي أنتجها وتسببت في مقتل واحد وعشرين طيارا في سن ابنه لارى الطيار الذى انتحر عندما عرف بفضيحة أبيه . أما إنه الثانى كريس فيقول : « كنا في الميدان نطلق النار على كل من يسلك سلوك كلب ذئب ولكن الشرف هناك كان شيئا له معناه . . . أما هنا ؟ في

هذا البلد ، بلد الكلاب الفخمة الضخمة فان المرء لا يجب من عداه بل إنه يأكل لحمه .
هذا هو المبدأ الوحيد السائد بيننا . إننا نعيش في حلقة حيوانات » .

في مسرحية « بيكيت » أو « شرف الله » التي كتبها الأديب الفرنسي جان أنوى عام ١٩٥٩ ينهض الشكل على مضمون تاريخي يدور حول العلاقة أو الصراع الذي دار بين كبير الأساقفة توماس بيكيت والملوك هنري الثاني ملك إنجلترا . فقد اعتبر بيكيت أن جوهر مهته الدينية يكمن في الدفاع عن شرف الله ، وفي سبيل تحقيق هذا الهدف السامي المقدس لا يمكن أن يسمح لأية عقبة أن تقف في سبيله حتى لو كانت صداقته الوطيدة للملك ، وحتى لو ضحي بحياته . وكان ت . س . اليوت قد عالج نفس المضمون من قبل في مسرحية « جريمة قتل في الكتدرائية » ١٩٥٥ ، لكن أنوى ركز على مفهوم الشرف في مسرحيته ، ولم يحاول أن يحيط بطله بهالة مثالية غير مقنعة ، بل ترك الأحداث تطور شخصيته تطوراً طبيعياً . فقد رأينا رئيس الأساقفة انساناً بسيطاً يجب فتاة ، ويصادق الملك ، ويغار منه ، ويبحث عن نفسه ، ويعلم أنه لا يجد ذاته . ويقودنا أنوى في رحلة طويلة عبر نفسه بطله ، التي تكشف أماناً أعماقه من خلال تصرفاته الصغيرة . وتنتهي الرحلة بأن يكشف هذا الانسان نفسه ، ويدرك الاحترام الذي فقده نفسه ، ويرى الشرف الذي سيعيش من أجله . هذا الطريق هو الرفض ، أن يقول لا لما يعتقد أنه خطأ ومتعارض مع جوهر العقيدة الصحيحة . ويدفع حياته ثمناً للدفاع عن هذا الشرف العظيم ، ويموت بصبح قديساً . ونمنحه كلمة الرفض كل القوة التي تزلزل له عرش الملك وتجعله يلجأ الى قبره عارياً يستغفره ويسأله السلام .

ويبدو أن اهتمام الأدب العالمي بمفهوم الشرف يرجع الى طبيعة الأدب نفسه ، بحيث يقول الناقد ايريك بنتل في كتابه « حياة الدراما » إن وجود المعنى مهم للبشر ، وهو أمر يكتشفونه كلما كانت الحياة عندهم فاقلة للمعنى . إن الفن كله طوق نجاة ينقلنا من بحر اللامعنى ، وهذه خدمة انسانية جلييلة ، وعلى الأخص في عصرنا الراهن . فلذا انقلنا الفن على هذا النحو ، فإنا نكتشف كرامتنا الشخصية من جديد ، ومن خلالها نستطيع اكتشاف الكرامة في الآخرين ، كرامة الحياة الانسانية وشرفها في حد ذاتها . واحساناً بالشرف الانساني لا بد أن يرتبط بالاحساس البديع الذي أسماه جيت « شرف المعنى » .

١٦ - الشيطان

تنقسم الكتابات التي دارت حول الشيطان الى ثلاثة أنواع : النوع الأول يتمثل في كتب الدجل والشعوذة التي تعالج نظريات السحر الأسود وتطبيقاته ، والنوع الثاني يلقى الأضواء على دور الشيطان في حياة الناس وكيف يوقع بهم في براثنه ، أما النوع الثالث فهو كل انتاجات الابداع الأدبي التي جسدت للمواجهة بين الانسان والشيطان سواء أكان ذلك على شكل فكرة في قصيدة ، أو صراع درامي في مسرحية أو رواية .

وغالبا ما يتميز النوع الأخير بوقوع الانسان تحت سطوة الشيطان الذي يستغل ثغرات الضعف البشري فيه من طموحات وشهوات تفقده المقاومة أمام طريق الشر . ينطبق هذا المعيار على مسرحية الكاتب الإسباني كالديرون (١٦٠٠ - ١٦٨١) « الساحر الضال » ، ومسرحية الانجليزى كريستوفر مارلو (١٥٦٤ - ١٥٩٣) « دكتور فاوستس » ، ورواية الفرنسي تيوفيل جوتييه (١٨١١ - ١٨٧٢) « ألبيرتس » . وقد تركت هذه الأعمال بصماتها واضحة على معظم الأعمال التي تلتها والتي سارت على النهج نفسه ، أي النهج الذي يتبع وقوع الانسان في براثن الشيطان ، أو الذي يلور محاولة الانسان البحث عن الطريق إلى النجاة . ولذلك فالغلبة في النهاية لعنصر الخير كما في قصة الأديب الأمريكي ستيفن فنسنت بينيه (١٨٩٨ - ١٩٤٣) « الشيطان ودانيال ويستر » التي كتبها عام ١٩٣٧ وتحكي قصة الفلاح جابيز ستون الذي باع روحه للشيطان ، وعندما يأبى الشيطان ليم الصفقة ويقبض روحه ، يهرع المحمل العظيم والحطيب المصقع دانيال ويستر للدفاع عنه واتقاذ روحه بفصاحته النادرة في مواجهة للحلقين اللعين اجتماعوا لاصدار الحكم . ولا شك أن بينيه كان متأثرا بالضمون القديم القادم من الأدب الأوروبي ، لكنه نجح في تلميحه بالروح الأمريكي الفوكلورى الذي يتجلى في التماثل بانتصار الانسان في معركة مع الشيطان .

وهو التفؤل الذى لمسناه من قبل فى كل من مسرحية « دكتور فاوستس » لمارلو ، ورواية « فاوست » لجيته (١٧٤٩ - ١٨٣٢) فعل الرغم من المصيبة التى تقع على رأس البطل فى مسرحية مارلو ، فإن عنصر الخير يسود فى النهاية بعد أن دفع فاوستس ثمن بيع روحه للشيطان . كذلك لم يركز جيته فى « فاوست » على انتقاد بطله للشيطان أو مفستوفيلس الذى يبدو مهزوزا فى مواقف ليست قليلة . ولذلك إذا كان مضمون هذه الأعمال يعتمد على سيطرة عنصر الشر ، فإنه يهدف فى النهاية إلى انتصار عنصر الخير .

لكن هذا لا ينفى وجود أعمال أدبية وجد مؤلفوها إثارة خاصة فى عنصر الشر فى حد ذاته بحيث لم يلقوا أى بصيص من الضوء على جانب الخير . وغالبا ما نجد هذا الاتجاه عند الأدباء الذين أغرموا بأعمال الرعب التى تكثف الظواهر الشيطانية الكامنة فى الشخصيات والمواقف . ففى الأدب الأمريكى مثلا تبدو قصص الرعب التى كتبها إدجار آلان پو تجسيدا غريبا كابوسيا لفكرتنا المجردة عن الشر والشيطان . وفى الأدب الانجليزى كانت قصة « الراهب » لاثيو جريجورى لويس (١٧٧٥ - ١٨١٨) نموذجاً للرواية القوطية الزاخرة بالاعتصاب ، والجريمة ، والسحر ، والاعتداء على المحارم ، والمبالغة فى إثارة الرعب وقوى الشر . وقد اعتبر النقاد الراهب الفصيح أمبروزيو نمطا من الأنماط التى اكتسبت صلاحها من شخصية فاوست . كذلك فإن رواية « الايطالى » لمسز رادكليف (١٧٦٤ - ١٨٢٣) تتخذ من دير منعزل تجسيدا لمفهوم الرعب والظلام والأجواء المظلمة عند قراء القرن الثامن عشر .

أما الأدباء الفرنسيون الذين أعجبوا بادجار آلان پو وتأثروا بأجوائه المرعبة مثل بودلير وبعض معاصريه من أمثال فيليب دى إيل آدم ، وهائسمان ، وباربى دى أورفيل ، فقد تطرفوا فى تصويرهم للشر لدرجة أن القارئ قد يلمس اعجابهم الخفى بالأعيب الشيطان وأحيائه . ولم يكن هذا الاعجاب يعنى اعجابا بالشر فى حد ذاته ، بل كان هدفهم بلوغ أقصى حدود الأثارة وتحليل القراء التقليديين من تراكمات الفكر البورجوازي المتعفن ورواسبه التى تحولت الى أصنام لا تمس للقداسة الوهمية المحيطة بها . وقد عرف هائسمان هذا العنصر الشيطاني فى الأدب بأنه وسيلة حاسمة لا دأنة العقم والجذب وإعلان لكراهية ونبل الصغار .

وهذا هو المفهوم الذى اتبعه برنارد شو - الى حد ما - فى مسرحية « تلميذ الشيطان » التى أوضح فيها أن التقاليد البالية والمظاهر الزائفة جعلت الناس عاجزين عن التفريق بين الجواهر والمظهر . فمثلا يتصرف ديك دادجون على أساس من مشاعره التلقائية وأحاسيسه الصريحة الواضحة دون أى اعتبار للأفكار التقليدية المتحجرة ، فما كان من المجتمع إلا أن اعتبره تلميذا للشيطان . وقد انعكس هذا على علاقته بأمه سجنية مثلها العليا الكاذبة . ذات مرة حاول ديك أن يناقشها فى أمور الدين والدنيا فأمرته فى التواضع وأن يخرس ويغلق

فمه الذى ينضح بالكفر والضلال ، وصرخت فى وجهه قائلة : « لن أحتمل منك أكثر من ذلك . أترك منزلى فى الحال » . لكننا نكتشف فى نهاية المسرحية أن ديك دادجون كان أكثر الشخصيات إيماناً ورسوخاً فى العقيدة . فقد أثبت أن الايمان أفعال وتصرفات وليس مجرد أقوال وشعارات . ورب انسان يبدو عليه الكفر والضلال فى نظر المحيطين به ، لكنه فى أعماقه راسخ العقيدة والايمان . فالإيمان فى حقيقته جوهر وليس مظهراً على الإطلاق .

لقد أراد برنارد شو استغلال العنصر الشيطاني فى مسرحيته لفضح المرائين التقليديين الذين يظنون أنهم بلغوا قمة الايمان ، فى حين أنهم لا يعرفون منه سوى المظاهر والقشور ، بل يمتحنون أنفسهم حتى اتهام الآخرين بالكفر والالحاد ، أى يقومون بادانتهم ناسين أو متجاهلين أنه ليس من حق بشر أن يدين أخاه أو حتى عدوه ، لأنه بذلك يبتدخل فى المشيئة الالهية . لذلك نرى فى « قصص شيطانية » لباربى دى أورفيل ، و « قصص قاسية » لفيليب دى ايل آدم ، و « الحضيض » لهايسمان ، تعرية كاملة لعناصر الشر وان كانت تبدو— فى بعض الأحيان — للقارىء المتعجل اعجاباً بالحياة المتدفقة الكامنة فى هذه العناصر . وحتى لو وجد هذا الاعجاب فانه يؤكد رغبة الأديب فى أن تمتلك عناصر الخير مثل هذه الحيوية حتى تستطيع مواجهة الشر والتغلب عليه .

هذه الحيوية الكامنة فى الشر تتجسد فى ديوان بودلير الشهير « أزهار الشر » . ففى قصيدة « الشيطان » أو « مصاصة الدماء » يوضح بودلير كيف تدفع عناصر الشر الانسان الى حظه كأنها القدر الذى لا مهرب منه . والشر يكمن داخل الانسان قبل أن يوجد خارجه ، ولذلك فان معركة الانسان ضد الشر هي معركة مع نفسه وشهواته وغرائزه أولاً وأخيراً . يقول بودلير :

أنت يا من كطمنة الخنزير

نقلت الى قلبى الموجع

انت يا من بقوتها

أقبلت مجنونة نحوى ، لتتخذى من عقل المستخلى سريرك ومللك .

أيتها المرفولة التى ارتبطت بها

كالمحكوم عليها بقيد من حديد

كالمقامر مشدود الى مائدة اللعب

كالكسير الى الزوجية ، كالهوام الى الجيفة

كون ملعونة ، أيتها المرفولة

ناشدت السيف القاطع

أن يكتفى من حريقى

وأهبت بالسّم الناقع

أن يتشاقى من جننى ونذالى
لكن - وأأسفه - فالسيف والسهم
قابلاتى يازدراء وقال لى :
لست أهلا للخلاص من عبوديتك المرفولة
أيها المأمون لو غلصتكم جهودنا
من مملكته اللعينة
لأعادت قبلا تلك الحارة المحمومة
الحياة الى جث شيطانك .

ويبدو أن بولدير ورفاقه قد وجدوا أن الفكر التقليدى فى الأدب قد فقد القدرة على تحريك الجمهور وهزه من الداخل ، ولذلك لجأوا الى الأفكار والأحاسيس التى تصدم القراء حتى لو أدت الى رفضهم إياها . لكن الرفض فى حد ذاته لا بد أن يغير فى داخلهم شيئا ما . فقد تعود كل الناس لعن الشيطان وسيرته لكن هذا على مستوى القول فقط ، أما على مستوى الفعل فمعظمهم ينشد أرائته وينهل من ينبوع شهواته وغرائزه . ولذلك من الصعب التفريق بين عناصر الخير والشر فى أعمال هؤلاء الأدباء لأنها متشابكة داخل نسيج معقد يصور أذغال النفس البشرية بكل ما تحويه من صراعات وحشية وتطلعات سامية ، بحيث لا نعرف للأدب رأيا محددًا تجاه هذه الصراعات والتطلعات ، مما جعل بعض النقاد من معاصرينهم يتهمونهم بأنهم من عبيد الشيطان وأتباعه الذين يسعون الى رفع لواء الشر والالحاد . وربما كان هؤلاء النقاد الحق فى بعض الأحيان لميل هؤلاء الأدباء الى التطرف ، لكنهم لم يتعبوا فى محراب الشيطان ، بدليل أن صورة الخطاء الساعى الى التوبة والخلاص كانت تتردد من حين لآخر فى أعمالهم .

ومن الواضح أن صورة الشيطان لم تتبلور فى الأدب الا على أساس صورته التى وردت فى الانجيل من قبل . ولذلك من الصعب تتبع ملامح هذه الصورة فى الأعمال الأدبية التى ألقت قبل الميلاد . وكانت المسرحيات الأخلاقية التى عرفتها العصور الوسطى المتأخرة وخاصة فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر قد حاولت إبراز صورة الشيطان على المسرح كنوع من اظهار بشاعته وتقديم عظة دينية للجمهور بأسلوب شبه درامى . وقد تراوحت هذه المسرحيات بين الدراما الجادة وشبه التاريخية التى تقدم المعجزات والمواعظ وبين المشاهد الساحرة الخفيفة . لكنها تعتمد بصفة عامة على مناظرة جدلية بين الشخصيات الرمزية الدينية التى تجسد الفضائل والأخلاق فى مواجهة الرذائل والخطايا التى تصاحب الانسان عادة حتى قبره .

من هذا المنطلق بدأت شخصية الشيطان تقوم بدور فعال فى مجال الدراما مثلما فعل كريستوفر مارلو فى « دكتور فاوستس » وهى المسرحية التى تركت بصماتها واضحة على كل

الأعمال التي تناولت المضمون نفسه فيما بعد . وقد استند هذا المضمون إلى أسطورة كانت معروفة في أوروبا في ذلك الوقت ويرجع أصلها إلى التراث الألماني لأن بطلها ومكان أحداثها كانا في بلدة فيرتهنبرج بألمانيا . وكان مارلو أول أدب صاغ هذه الأسطورة في مسرحية ، ثم تلاه الأديب الألماني جيته الذي صاغها شعرا في مسرحية كبيرة يستغرق عرضها حوالي خمس ساعات . وقد اقترنت مسرحية « فاوست » باسم جيته لأنها من أكبر الأعمال الأدبية التي أنجزها ، ولأنها ترجمت إلى عدة لغات منها الإنجليزية حين ترجمها الشاعر الإنجليزي وولتر سكوت . ثم ظهرت نفس القصة بالفرنسية عندما كتبها الشاعر الفرنسي بول فاليري (١٨٧١ - ١٩٥٤) . كذلك تناولها أدباء آخرون بمعالجات مختلفة مثل ليسنج ولينو وهائنه وستيفن فيليبس وغيرهم .

وكان مارلو قد تناول الأسطورة كما هي تقريبا فلم يغير منها إلا قليلا . وهي تدور حول حياة أستاذ في جامعة فيرتهنبرج الألمانية يدعى دكتور فاوست . وكان كبقية المثقفين والعلماء في عصره مهتما بتحويل النحاس إلى ذهب ، ولكن تجاربه لم تصل إلى نتيجة . وكانت أطماعه المالية وتطلعاته إلى الجاه والقوة والسلطان لا حدود لها . وحدث أن زاره في ذلك الوقت أحد خدام إبليس واسمه مفيستوفيلس ، وكانت مهمته توسيع ملك إبليس بشراء أرواح الناس بالأغواء ، وأقنع فاوست أن يبيع روحه لإبليس مقابل أن يتمتع بالجاه والسلطان والقوة والثروة لمدة أربع وعشرين سنة . وبالفعل تم توقيع العقد بدم فاوست ، ووضع مفيستوفيلس نفسه في خدمة فاوست بحيث صار يجلب له ما يشاء من مال وقوة ونساء وكل ما يشتهي . لكن فاوست كانت تراوده نزعتان طوال للمسرحية : واحدة تجاه الخير تغريه بأن يبطل العقد بينه وبين إبليس ، وأخرى تجاه الشر ليستمر في تمتع الفائقة ومقابل ذلك يلعب إلى الجحيم . لكنه في النهاية لا يستطيع أن يبطل العقد ويتصير الشر وتأتي لحظة النهاية عندما تدق الساعة الثانية عشرة ويموت فاوست وتذهب روحه إلى الجحيم .

وفاوست عند جيته لا يختلف عن هذا كثيرا إلا في شيء واحد لكنه مهم ، وهو أنه وقع في حب فتاة اسمها مارجريتا عانت الأمرين كلما وقع فاوست بين شقى الرحى : الخير والشر . ولذلك فالثمن الذي دفعه فاوست عند جيته لبيع روحه للشيطان لم يكن مجرد حياته ، بل شريكه مارجريتا في دفع الثمن فن خلال معاناتها دون نذب جيته . وفي الواقع فإن مسرحية جيته لا تمثل الآن على المسرح لأنها عبارة عن دراما غنائية ، أي أنها مجرد شعر مسرحي وليست مسرحا شعريا . أما تراجيديا مارلو « دكتور فاوست » فهي التي كانت ولا تزال تمثل حتى الآن لأن الجانب الدرامي فيها هو الأساس في حين يبدو الشعر فيها ثانوي الأهمية . كما أنها كانت أول معالجة تراجيدية لهذا المضمون الشائع .

ففى العصور الوسطى كانت الكنيسة تقدم مسرحيات هزلية عن موضوع فاوست ، يبدو فيها رجلا ساقطا يتحدى القدرة الالهية ويحاول أن يثبت أن الاقبال على الدنيا وطلب الجاه والسلطة بل والمعرفة هو الأساس . وكان مؤلفو هذه المسرحيات يجسدون فى هذه الشخصية القلقة المضطربة مفهوم الكنيسة للشيطان ، لذلك كانت شخصية موضوع السخرية والمهزاء لغرور الانسان وكبريائه الكاذب ، ثم القاؤه الى الجحيم نتيجة لتهجمه على القدرة الالهية . ولكن لأول مرة فى تاريخ أوروبا ظهرت معالجة موضوع فاوست عند مارلو فى صورة مأساة . وكان معنى هذا أن كريستوفر مارلو أحال فاوست من مجرد مسخه مثير للضحك والزئاء الى بطل تراجيدى مثير للعطف والشفقة لسقوطه .

ويبدو أن الروح الفاوستية كانت مغرية للأدباء الانجليز بدليل أنها استمرت من كريستوفر مارلو حتى الروائى والنقاد المعاصر سى . إس . لويس (١٨٩٨ - ١٩٦٣) الذى كتب فى عام ١٩٤٣ رواية « بيرلانديرا » التى نرى فيها شيطانا جديدا يغوى حواء جديدة ولكن فوق كوكب الزهرة هذه المرة . وقبل ذلك بعام كتب لويس كتابا بعنوان « مراسلات سكروتيب » يمسد علما خياليا يعيش فيه شيطان يدعى سكروتيب ويقوم بتبادل الخطابات مع ابن أخيه وودم ورد ، ناصحا إياه بالأسلوب الذى يمكنه من اغواء البشر حتى يقعوا فى براثن الخطيئة .

أما الأدب الأمريكى فكان أكثر الأداب احتضالا بالشيطان . ويعمل لبعض مؤرخى الأدب الأمريكى القول بأن الشيطان نزح الى أمريكا مع ركاب سفينة « ماى فلاور » الذين كانوا بمثابة أول مهاجرين الى القارة ، ومنذ ذلك الوقت وهو فى صراع مستميت مع المستطهرين الذين انتشروا من مستعمرة الى أخرى ، ومن ولاية إلى أخرى . وقد كتب كوتون مادز عام ١٦٨٢ كتابه « مناقشات حول عجائب العالم الخفى » الذى أوضح فيه بحسم أن وجود الشيطان شيء لا يشك فيه أحد سوى الواقعين تحت تأثير الشيطان ونفونه فعلا أما الذى ينكر وجود الشيطان فلا بد أن يكون فكره هذا صادرا عن جهل وانغماس فى الأمور الدنيوية أسوأ من السلوك الشيطان ذاته . وكان كوتون مادز يخشى أن يكون الشيطان قد كون شبكة مربعة من الساحرات تغطي البلاد كلها . كما اكتسب الشيطان القابا أمريكية مثل سكراتش العجوز ونيك العجوز وغير ذلك من الاسماء التى كانت اللعنات تنال عليها فى الصلوات الجماعية والاجتماعات الدينية .

وكثيرا ما جعل الأدباء الأمريكيون الشيطان شخصية هامة فى قصصهم . من أشهر هذه الأعمال قصة واشنطن ايرفينج « الشيطان وتوم ووكر » ١٨٢٤ التى تحكى تفاصيل مباراة أو مسابقة بين الشيطان الذى يتوقع تنفيذ شروط عقده وبين توم الذى يحاول التخلص من هذه الورطة بقدر الامكان ، لكن الشيطان يتصر طبقا لبنود العقد المميت . كذلك قام الشيطان بدور حيوى فى قصص إدجار آلان بو مثل « الصفة الضائعة » ١٨٣٢ ، و « دوق

الأولميت ، في العام نفسه والتي قام فيها الشيطان بلور مقام معرض للخسارة ثم « الشيطان في المنارة » ١٨٣٩ التي يبدو فيها الشيطان شخصا صعب الإرضاء ومثاق في ملبسه ومسلكه رغم ثقافته وفضائله .

أما الروائي نثنائيل هوثورن فقد كتب في عام ١٨٥١ قصة « الشيطان في المخطوطة » التي تحكي زيارة الشيطان الى بطلها الذي قرر هجر مهنة المحاماة الى تأليف القصص مبتدئا بكتابة رواية عن الشيطان كما ظهر في تقاليد التراث الأمريكي وكتابات الذين مارسوا السحر والشعوذة . لكن الشيطان يظل أسير المخطوطة التي يرفضها أكثر من سبعة عشر ناشرا وعندما يستسلم المؤلف لليأس يقذف بالمخطوطة في النار ، لكن الشيطان يقفز مع أحد ألسنة النار المشتعلة ويشعل النار في المدينة كلها .

وفي عام ١٨٧١ كتب فردريك بيتر بيركنز قصة « الذين حيروا الشيطان » التي يتميز فيها البطل بمهارة فائقة تجعله يدس بنداً في عقده مع الشيطان ، ينص على عدم إبدائه في جسده وروحه عند انتهاء فترة التعاقد المحددة ، في حالة عجز الشيطان عن الإجابة على ثلاثة أسئلة . وينجح الشيطان في الإجابة على السؤال الأول الذي يدور حول المصير المقرر سلفاً والارادة الحرة ، ثم يتمكن من الإجابة عن السؤال الثاني عن ادعاء العلم الحديث أن الروح غائبة . في هذه اللحظة تدخل زوجة البطل وتلقي بالسؤال الثالث هل الشيطان قاتلة : أين المقعدة والمؤخرة لهذه ؟ ! وتقدم له قبعتها المستديرة . ويجد الشيطان نفسه عاجزاً عن الإجابة فيخرج غاضباً من النافذة وسط عاصفة رعدية .

وفي عام ١٨٩٨ كتب مارك توين قصة « الغريب الغامض » التي تعكس الروح القدرية والتشاؤمية التي سيطرت على مارك توين في نهاية حياته . تدور أحداث القصة في ايسلندورف في النمسا عام ١٥٩٠ ، ويروى صبي مرافق يجلس على منحدر تل مع اثنين من أصدقائه ، ويحدث أن يقابلوا شاباً أنيقاً وسياً مهذباً في كلامه وسلوكه ويتوسط أواصر الصداقة بينهم . ثم نكتشف أن هذا الشاب هو الشيطان بعينه وأن اسمه على الأرض هو فيليب تروم . ويصغى الصبي بأذان مفتوحة للأفكار الغريبة التي يثيرها الشيطان والتي يجد لها صدى في نفسه نتيجة لمعاناته السابقة من ظروف الحياة وحوادث إحراق الساحرات ويدفع الشيطان الأخلاقيات بأنها السبب في الحروب والمظالم التي تحيق البشر . ومن هذا المدخل الإنسان الخبيث يبدأ الشيطان في إغراء الصبية وإقناعهم بعدم وجود الجنة أو الجحيم ، ثم يظهر عطفه المزعوم بقتله صبياً كسيحاً ميثوساً من شفائه ، ويصر على أن كل شيء يراه الصبية مجرد وهم . وعندما يقع الصبية في الحيرة الكاملة ويتأرجحون في الهوة الفاصلة بين الشك واليقين ، يخشى الشيطان بعد أن يتأكد من وقوعهم ضحايا لإغوائه . ومن الواضح أن مارك توين أراد بهذا تجسيد الدور الذي يلعبه الشيطان في حياة الإنسان ، والمحصلة النهائية الناتجة عن استسلام الإنسان للشّر .

والشيء الجدير بالملاحظة أن معظم الأعمال الأدبية التي اتخذت من الشيطان بطلا أو شخصية رئيسية لم تخرج كثيرا عن الإطار العام لقصة فاوست القديمة . إنها قصة غواية الشيطان للإنسان الذي يقع ضحية لما نتيجة لطموحاته وشهوته الكامنة داخله ، والتي تدفعه إلى توقيع العقد المميت . وكل هذه القصص تنويعات مرامية على القصة التي وردت في الكتب السماوية والتي دارت حول قصة غواية الحية لحواء التي قدمت بنفسها التفاحة إلى آدم ليأكلها برغم معرفتها بتحريمها عليها . وكانت النتيجة أن طردا من الجنة وحكم عليهما بالعيش في الأرض بكل ما تجبته لهما من معاناة ومتاعب وآلام . لقد كتب عليهما أن يدفعما ثمن معصيتهما للإرادة الإلهية ، عندما سول لهما كبرياؤهما الحصول على المعرفة الشاملة بما كان وما سيكون . وكأنها بذلك قد وقعا نفس العقد المميت الذي وقعته مع الشيطان كل الشخصيات التي وقعت ضحية لغوايته في الأعمال الأدبية التي تميزت بهذا المضمون الفاروسى .

تلعب العدالة الحقيقية دورا لا يمكن انكاره في نشاط الإنسان وحركة المجتمع . وإذا كانت الطبيعية البشرية تنطوي على شهوة الانتقام ، فإنها تنطوي على شهوة للعدالة أيضا . ولكن من سوء حظ البشرية أن الشهوة للعدالة لا تكشف عن نفسها بالالحاق أو القوة ذاتها . ومع ذلك سجل التاريخ مواقف بارزة لا تنسى تجلت فيها العدالة الإنسانية . والمشكلة تكمن في أن الكثير من الناس لا يأبهون كثيرا للعدالة كقيمة مجردة مطلقة لابد أن تسود عالمنا الكبير ، ولكنهم يعلقون عليها أهمية كبرى إذا ما مست حياتهم الخاصة من قريب أو بعيد .

ويرغم شحوب العدالة في حياة الناس ، ويرغم أننا لم نر أبدا المجتمع العادل عدالة مثالية فوق هذه الأرض ، فقد استطاع خيال الأدباء أن يتمثل فكرة العدالة كأساس وطيد للحفاظ على إنسانية الإنسان ، فلا بد من ملامعة العقاب للجريمة كحد أدنى لتحقيق هذه العدالة ، أي شريعة « اللون بالعين » المشهورة في « العهد القديم » . ولكن الأعمال الأدبية لم تقف عند هذا الحد ، بل أوضحت أن الإنسان النبيل هو من يصل بالعدالة الإنسانية إلى قمم الغفران ، بدلا من تضييع وقته واهدار إنسانيته في سفوح الانتقام الذي قد يقضى عليه بعد أن يقضى على عدوه تماما . فالانتقام نار تآكل صاحبها إذا لم تجد ما تأكله .

وفي المأساة الاغريقية تبدو العدالة الإنسانية وكأنها تختلف أو تتناقص مع العدالة الكونية . فعدالة الآلهة لا تخضع لمقاييس التفكير الإنساني ، بل تخضع لقوانين ذاتية غامضة ، مما يجعلها تبدو عدالة ظلمة غاشمة لا تأبه بمعايير الإنسان ولا تترقب بضعفه وقلة حيلته . وغالبا ما تنبع المأساة عندما يسخط الإنسان على عدالة الآلهة أو ظلمها كما يعتقد ، أو عندما يستमित البطل التراجيكي في الدفاع عن مبدأ إنساني لا تعبأ به الآلهة . ومع كل

هذا الظلم أو اللامبالاة التي قد تبدو من الآلهة تجاه قضايا البشر ، فإن مشاهدنا للمأساة يتوحدون تماماع الأبطال في مواجهتهم للآلة بلا أى خوف من بطشهم .

فمثلا يتعاطف المشاهدون مع أنتيجوني الأميرة المضطهدة التي واجهت كريون مواجهة مجتمة في مأساة سوفوكليس دفاعا عن التزامها الأدبي والأخلاقي المقدس تجاه أخيها ، لدرجة أن كريون يأمر بحبسها فتهلك وهي في ريعان شبابه وقبل أن تنعم بالحلب الذي هو حقها . ولكن الآلهة لا تعبا بهذا الحق الطبيعي الذي كفته بنفسها للبشر . ذلك أن كريون يحكم من منطلق صلاحياته ويوحى من وعيه السياسي بإدارة شؤون البلاد . ولكن معها كانت صلاحياته فإن صراعه مع أنتيجوني لم يكن يحفل في طياته أى نوع من العدالة . هنا تتجسد مأساة الإنسان الذي يدافع عن قضية عادلة في حين تترك الآلهة العقاب ينال على رأسه حتى يقضى عليه . وكان جوهر المأساة الاغريقية يكمن في عدم الإيمان بالحياة الأخرى وذلك على التقىض من الأديان السماوية التي ترى أن الثواب والعقاب موجودان أساسا في الحياة الآخرة .

من هنا كانت الأسئلة الكثيرة التي تثيرها التراجيديات الاغريقية حول العدالة الكونية ، والتي تتركها معلقة بلا اجابات مقننة . فإذا كان كريون نفسه قد انتهى نهاية مأسوية ، وواجه الضياع والخسارة والتدمر ، فإن هذا لا يمكن أن يشكل مكسبا لأنتيجوني بعد أن رحلت عن هذا العالم . وإذا كان كريون قد دفع جزاء أفعاله الوحشية ، فهل فعلت أنتيجوني ما تستحق عليه هذا العقاب الرادع ؟ قد تكون أنتيجوني مصابة بداء العناد والمكابرة وعلان التمرد لذاته في محاولة لكسب البطولة ، لكن هل الموت هو جزاء هذا الخطأ في شخصيتها ؟ كلها أسئلة يصعب بل يستحيل الاجابة عليها .

وفي مأساة « هيبوليت : أو غضب افروديت » ليوريديس يحق الظلم هيبوليت ابن الملك ثيسوس من أمراته الأمازونية نتيجة لتمسكه بالخلق القويم وصموده في وجه السقوط في الحيانة والاثم . فقد رفض غواية زوجة أبيه فيدرا . لكن بطولته الأخلاقية لم تشفع له بل راح ضحية افتراء فيدرا وكيدها له عند أبيه ، إذ يرحل ليلقى مية شنيعة . والمأساة الحقيقية لا تكمن في هذه الغواية بقدر ما تكمن في الدور الذي تقوم به الآلهة عندما تبارت الألهتان افروديت وأرتميس ، كل منهما تحاول هزيمة الأخرى . وكانت مأساة هيبوليت الفارس العفيف أن اختار الربة أرتميس ليختصها بالولاء ، فاقام كل فرائضها ولم يحل لها قربانا ، في حين اختص افروديت ببغضه واحتقاره فأهل شعائرها وقاوم سلطانها وندد بها في كبل مكان ، فحققت عليه حتى قضت عليه في النهاية .

ومنذ العصر الاغريقي أصبحت العدالة من المضامين التي يعالجها الأدباء بطريقة أو بأخرى . وقد حدد هذا المفهوم الناقد كلايون بروك (١٨٦٨ - ١٩٢٤) عندما قال إنه إذا كان الحب جوهر الشعر فإن العدالة هي جوهر النثر . وإذا كان الحب ينفصل إلى أن

تحدثت في عفوية وتسلك في تلقائية ، فإن الايمان بالعدالة يدفعك إلى التزام الصدق ، والصبر ، والتحرى الدقيق ، والتحكم حتى في أنبل المواقف الانسانية .

لكن الناقد كويلر كوتش رفض هذا المفهوم في مقدمته « لكتاب أوكسفورد في النثر الانجليزي » عندما استخدم كلمة « المنطق أو الاقتناع » بدلا من « العدالة » ، فقد رأى أن العدالة يمكن أن تكون نسبية ومرتبطة بوجهات نظر شخصية ، في حين أن الاقتناع ينهض أساسا على المنطق الموضوعي البحث . ومن هنا كان الاقتناع المنطقي شرطا ضروريا لها ، ويجب أن يتوافر في الوقت نفسه في جوهر النثر سواء أكان سردا روائيا أو جدلا فكريا .

ويجمع كثير من النقاد والدراسين على أن روح الأدب هي روح العدالة . فمن النادر أن نجد أدبيا يقدم مضمونا مضادا للعدالة الانسانية سواء أكانت من وجهة نظره أو من الناحية المنطقية المجردة . ينطبق هذا على كل الأشكال الأدبية ابتداء من الملحمة وحتى القصة القصيرة . فمثلا نجد أن جميع الروايات ابتداء من أساطير الشرق القديم وأساطير إسوب الخرافية ، وحواديت الجن والحوريات ، وحتى أعمال فولتير الممثلة في التهكم والسخرية ، كلها لا تخلو من روح العدالة التي تقف مع الحق والخير .

والعدالة أشمل بكثير من مجرد إجراءات يقوم بها رجال القانون أو تحريات يؤدنها رجال الشرطة . إنها خاصية انسانية ، قد يصيبها الكثير من جراء الضعف الانساني والثغرات الأخلاقية ، لكنها تظل مرتبطة بالأخلاق ، والمنطق ، والحقيقة ، والاستقامة وغير ذلك من الخصائص التي تجسد نبيل الشخصية الانسانية . ولا ينتهج لغيابها سوى السفينة والمجرمين . إنها تساند المظلوم ، وتجد بطولة التمس كما في روايات ديكنز ، أو في رواية « كوخ العم توم » لما ريت بيتشر ستور . إنها تحارب الشر كما يفعل البحارة في « موبى ديك » عندما يجاربون للتخلص من الحوت الأبيض رمز الشر ، وكما اندفع دون كيشوت ليعيد أعجاد القروسية والنبل والمثل العليا . ولا نجد رواية لتولستوى أو هاردي أو بلزاك أو دوستوفسكي أو بروست تخلو من جوهرها وأبعادها . حتى الروايات البوليسية بكل أثارها وسطحياتها تبحث في النهاية عن العدالة .

بل هناك روايات لا يخلو سطر فيها من هذا البحث الدموغ عن العدالة . فرواية جوزيف كونراد « لورد جيم » تدور أولا وأخيرا حول العدالة بكل أبعادها الواضحة والغامضة . كذلك في رواية توماس هاردي « تيس من دورفيل » تتجسد العدالة من أول سطر إلى آخر سطر فيها حين صعدت تيس فوق المقصلة وتم رفع العلم مظهرا أن العدالة قد طبقت ، وأن حاكم البشر القانونيين - على حد قول اسخيلوس - قد انتهى من لعبته مع تيس . وهكذا تستلهم مثل هذه الروايات روح العدالة التي بدأت في ملاحم هوميروس وأمسى اسخيلوس لتؤكد حتمية وجود هذه الروح . بل إن عضوية الشكل والمضمون تلبو

أوضح ما يكون في اتحاد الجمال بالعدالة ، وهو المفهوم الذى عبر عنه جوزيف كونراد عندما عرف الأدب الخلاق بأنه الفن الذى يضع نصب عينيه تجسيد أروع أنواع العدالة حتى تصبح شيئا مريثا ملموسا عند الجميع .

وهناك ما عرف في الأدب العالمى « بالعدالة الشعرية » ، أو « العقوبة الشعرية » ، أو « العدالة الدرامية » ، أو « النظام المسرحى » ، وكلها اصطلاحات استخدمها توماس رايمر في كتابه « مأسى العصر الأخير » الذى صدر عام ١٦٧٨ . بعد ذلك انتشر استخدام اصطلاح « العدالة الشعرية » عند أدباء أوروبا من القرن السابع عشر فصاعدا ، وارتبط في أذهان الناس بمفهومين يمكن التفريق بينهما بسهولة .

يستخدم دارس الأدب اصطلاح « العدالة الشعرية » عندما يشير إلى النظرية التى تحكم الصراع بين الخير والشر ، والتى تجعل العقاب من نصيب الشخصية الشريرة والثواب جزءا الشخصية الحيرة ، وذلك حتى تشجع الشخصيات الحيرة على الاتيان بالمزيد من أفعال الخير ، وفي الوقت نفسه ترتدع الشخصيات الشريرة من السير في طريق الشر . وهذا المفهوم ينطبق على الشخصيات الملحمية والدرامية والروائية على حد سواء .

وفي عام ١٩٢٧ أصدر الناقد س . هـ . بوتشر كتابه « نظرية أرسطوفى الشعر والفن الجميل » ، وفيه أوضح أن اصطلاح « العدالة الشعرية » لا يغطى كل المجالات الأدبية التى تسرى فيها روح العدالة وذلك لأن العدالة ترتبط بالفكر والمضمون قبل الفن والشكل ، أى أنها نثرية أكثر منها شعرية ، ومن هنا طالب باستخدام اصطلاح « العدالة النثرية » إذا أصر النقاد على استخدام « العدالة الشعرية » .

أما المفهوم الآخر « للعدالة الشعرية » فينتشر بين الناس العاديين ، ويعنى العقاب أكثر من الثواب ، أو بأسلوب « الجزء من جنس العمل » ، بحيث يبدو الجزء شيئا ماديا ملموسا يدركه كل الناس ، وخاصة عندما يقع الشرير في الأحابيل التى ينصبها للآخرين . وقد يتأخر العقاب أو الثواب ، ولكن لابد من تطبيق مبدأ « مجهول ولاجهل » في النهاية .

وعلى الرغم من أن أرسطو رفض الاعتقاد السائد في عصره بأن التراجيديات المثل هى التى تراعى قانون العدالة الشعرية ، فإن معظم النقاد الأوروبيين كانوا يتطلبون من الأدباء التركيز على هذه القيمة الأخلاقية إلى أن شن كورنى هجومه عليها في عام ١٦٦٠ ، وبعده قاد أديسون الهجوم عليها في إنجلترا عا ١٧١١ من خلال مجلته « سيكتاتور » . وعلى الرغم من أن النظرية استطاعت الاستمرار حتى العصر الحديث حين برزت في معظم الأفلام السينمائية ، وفى كثير من الروايات والمسرحيات ، فإنها لم تصمد تماما في مواجهة جماليات النقد الحديث التى حتمت انتصار الخير أو الشر طبقا لتطورات الصراع الدرامى داخل العمل الأدبى . فإذا كانت كتلة التفاعل التى تمثل الشر أكبر من الكتلة التى تجسد الخير ،

فلا بد من انتصار الشر على الخير بنهاية العمل . ولا يتناقض هذا المفهوم مع الاخلاق في شيء ، لأنه قد يحجز المطلق على أن يشرع أسلحته لمحاربة الشر المتفشي والذي كشفه العمل الأدبي ووضعه تحت أضواء موضوعية وفاحصة .

وفي الميلودراما التقليدية يعاقب الشرير في نهاية الأمر بعد أن يثير في نفوسنا كثيرا من الخوف ، وبهذا الأسلوب يثار البطل والبطلة لنفسيهما وللخير معها الذي يمثلانه ، وفي الوقت نفسه نثار نحن الجمهور أيضا لأنفسنا معها مستمتعين بالتطبيق الكامل لمفهومنا التقليدي للعدالة . وغالبا ما نفترض الميلودراما الشر المطلق في شخصيات بعينها والخير المطلق في شخصيات مواجهة لها . فالحياة بطبيعتها المعقدة لا تتيح هذا التحديد الفثوي الساذج ، ولا تسمح للإنسان بأن يعتقد أن الظلم شيء يقوم به الآخرون تجاهه وأن ما يعطيه هو الآخرين عقاب يستحقونه . وما ينطبق على الميلودراما ينطبق على الفارس أو المهزلة التي تحول البشر إلى أنماط سوية أو منحرفة .

من هنا كان التشرب بروح المأساة والكوميديا بمعنى التخل عن انتقام المهزلة البديهة وعدالة الميلودراما المصطنعة ، وتفحص روح العدالة نفسها . فالجزء من جنس العمل ، إن الجزء لا يقع على الشخصية لأنها شريرة بطبيعتها ، بل لأن عملها الشرير محدد بموقف درامي معين . من هنا كانت ضرورة اتهام فوبلوس وإداته والحكم عليه في مسرحية «فولبوس» لبين جونسون ، في حين أن بورشيا في مسرحية شكسبير « تاجر البندقية » تحض على ضرورة الغفران ، لكنها لا تمارسه وتعمل الدوق بمحذ ما يساوى بالضبط رطلا من لحم الانسان ، موزونا بما هو أضر من كل شيء على شابلوك ! المال .

هذه هي العدالة في الكوميديا ، أما في التراجيديا فيتخذ الكتاب المسرحيون فكرة « الحياة بالحياة » كمبدأ أخلاقي وجمالي معا : أخلاقي لأنه يعبر عن شريعة الجزء من جنس العمل ، وجمالي لأنه يماثل المبدأ الدرامي « واحدة بواحدة » . في مطلع المأساة نرى حياة تزهق فيكفر عنها بحياة أخرى في نهايتها . فإذا أزهقت حياة دنكان في الفصل الثاني فلا بد أن تزهق حياة ماكيبث في الفصل الخامس . وعندما تزهق حياة ديزمونة قرب النهاية ، فلا بد من دفع الثمن بالعملة نفسها : يجب أن يموت عطيل .

وفكرة « العدالة الشعرية » ذاتها تمثل امتدادا لمبدأ « الجزء من جنس العمل » من مضمار الجريمة إلى مجال الفضيلة . أي لا يكفي أن يعاقب الأشرار ، بل يتحتم أن يكافأ الأخيار ، وأن توزن المقادير بدقة في ميزان العدالة . ويقول الناقد ايريك بتل في كتابه « حياة الدراما » إنه لا يوجد في « العدالة الشعرية » ما يمنع أحدا من كتابة مسرحية عظيمة ، وخاصة أن هذه الفكرة كانت مفروضة مسبقا في الدراما الاسبانية العظيمة كلها .

ويتعرض كتاب الدراما المعاصرة على التطبيق الحرفي لمفهوم « العدالة الشعرية » ويللهم أن يتروكا المذهب بخلص بدون عقاب . ولكن لا يعنى هذا أنهم أقل اكتراثا بالعدالة أو أنهم يرفضون مبدأ « الجزء من جنس العمل » ، بل يأملون فى اغضاب الجمهور ، ولإلهاب حماسه من أجل تطبيقها . فالعدالة - فى مفهومها المعاصر - قضية معقدة تخضع لاعتبارات عدة كما نجد فى مسرحية دورينمات « هبط الملك فى بابل » على سبيل المثال . فعندما هبط الملك ليرعى العدالة فى بابل ، وجد نفسه عديم الخيلة بصورة هزلية إزاء التكالب الأرضى على السلطة والثروة ، ويضطر فى النهاية إلى الانسحاب عائدا إلى السماء ، وتاركا كودوين ، الفتاة التى أتت بها إلى الأرض ، فى موقف ليس منه مفر إلا عن طريق غير أخلاقى ، فقد أصبحت العدالة مجرد وهم يستمتع الإنسان باجتراره من حين لآخر .

وكان من الطبيعى أن تشغل قضية العدالة الأدياء الذين اشتغلوا بالقضاء أو المحاماة . وكانوا أبعد الأدياء رغبة فى الانتقام من المذنب ، بل طالبوا بتطبيق العدالة بمفهومها الإنسانى الواسع الشامل سواء على المذنب أو المجرى عليه لأن القانون روح وجوه قبل أن يكون نصا وحرفا . يتضح هذا فى أعمال الأديب الانجليزى جون جالزورثى الذى قدم مسرحية فى عام ١٩١٠ بعنوان « العدالة » ، وفيها جسد مأساة شاب ضعيف الإرادة وطيب القلب ، اضطر إلى تزوير شيك فى البنك الذى يعمل به حتى يحصل على المال اللازم الذى يساعده على الحرب مع زوجة رجل آخر ، وقع فى غرامها وبادلتها العاطفة نفسها ، لأنها لم تجد سوى القسوة والارهاب عند زوجها .

وكان جالزورثى من الحماس لقضية العدالة لدرجة أنه كثيرا ما ترك قلم الأديب وتقمص دور المحامى - وظيفته الحقيقية فى الحياة - كى يعرى الثغرات الموجودة فى النظام القضائى الانجليزى ، والمأساى التى تنتج عن الحبس الانفرادى للمذنبين فى زنزانة . كذلك لم يكن القانون يركز على نوعية الدافع الكامن وراء الجريمة ، بل كانت النتيجة النهائية هى كل هم . وإذا كان جالزورثى غير حريص على تقديم حل للمشكلات التى عرضها ، فإن الموت المأساوى للبطل فى نهاية المسرحية يبرز حرصه على المطالبة بتقديم مثل هذا الحل . فعل الرغم من أن البطل قد دفع ثمن فعلته وخرج من السجن ليواجه الحياة من جديد ، فإن الحياة لم تكن تقبل أصحاب السوابق بسهولة . ويقال إن الإصلاحات التى تمت فى نظام السجون على يدلى ونستون تشرشل عندما كان وزيرا للدخالية ، كانت نتيجة لمشاهدته هذه المسرحية فى عام ١٩١٠ .

وقد اتسع مفهوم العدالة فى الدراما المعاصرة ليشمل العدالة الاجتماعية التى تبلورت فى الفكر السياسى والاقتصادى والاجتماعى منذ النصف الثانى من القرن التاسع عشر . فلم تعد العدالة القانونية هى كل شئ ، ذلك أنها عجزت عن احتواء الصراعات الاقتصادية والطبقية التى تبدو على مستوى السطح منافسة بريئة شريفة ، لكنها فى أعماقها

تتحول إلى غابة يقضى فيها القوى على الضعيف ، والغنى على الفقير . من هنا ركز كتاب الدراما الاجتماعية الواقعية على العدالة المهلدة نتيجة لموجات المد والجزر داخل المجتمع للمعاصر ، وأصبحت علاقة صاحب العمل بالعمال ، وزيادة الأجور ، وتخفيض ساعات العمل من القضايا التي تدخل في نطاق العدالة الاجتماعية ، والتي يجسدها كتاب الدراما الاجتماعية سواء في مجال المسرح أو الرواية ، مثل ما نجد عند ديكنز ومسر جاسكل وترولوب ويراندثسو وشون أوكيس ويلزك وزولا وجوركي وبريشت وشولوخوف وغيرهم .

ومن الواضح أن العدالة بمفاهيمها المتعددة والمتنوعة ستظل من القضايا الأثيرة التي يتحتم على كل أديب أن يحدد موقفه منها . ذلك أن روح العدالة الإنسانية الشاملة من روح الأدب الإنساني الناضج ، وإذا حاول أديب ما تجاهل هذه القضية كأنها لم تكن ، فإنه بهذا يتنكر لروح الأدب نفسها ، ومن ثم يحكم على نفسه بالخروج من كوكبة الأدباء الذين تركوا بصماتهم واضحة على تاريخ الأدب .

ينحطىء من يظن أن العنف ظاهرة حديثة في تاريخ البشرية ، فهو قديم قدم الوجود الإنسانى نفسه ، ومسجل في قصص نشأة الكون وفي الخرافات والأساطير والملاحم كأمير مرتبط بفجر التاريخ . وقد تمثل دائما في أفعال الأبطال والمجندين الذين غيروا مجرى التاريخ سواء بالسلب أو بالإيجاب . ومن هنا كان من الطبعى أن يواكب الأدب الإنسانى هذه الظاهرة التى لا يمكن تجاهلها ، وذلك منذ بداية الإدراك الإنسانى لها . فى حين أن الفلسفة لم تتخذ من العنف موضوعا للدراسة والتحليل فى حد ذاته قبل القرن التاسع عشر عندما كرس جورج سوريل جهوده الفكرية لفحص هذه الظاهرة .

وإذا كان سقراط قد اكتشف العنف فى سوء استخدام السلطة وسوء استخدام اللغة اللذين يعوقان - فى نظره - العقل والجمال والأنسجام ، فإن العنف فى حد ذاته ليس شرا دائما ، وإنما العبرة بالنتائج المترتبة عليه . لكن تعليقات سقراط العابرة وغيره من الفلاسفة الاغريق مثل أناكسيماندر لم تلق الضوء الكافى على العنف الذى تلفقته التراجيديات وأبرزته فى معظم المسرحيات الاغريقية والرومانية . وهكذا ظهر العنف فى التراجيديات فى صورة انتقام أو غضب ، كما تجسد فى كثير من صور التطرف فى العواطف والانفعالات . فالعنف ليس مجرد ظاهرة يمكن تجاهلها ، بل مسلك متصلب مندفع طائش ، ولذلك يناسب الحدث الدرامى الذى يشترط فيه أن يكون مانيا ملموسا يراه المتفرج رؤية شاهد حيان .

فى التراجيديات يبدو العنف البشرى تعبيراً عن قوانين الوجود ، كما أنه فى الوقت نفسه يتجاوزها ويتعداها مبرزا استحالة التمييز بين العنف من أجل الخير والعنف من أجل الشر . وهذه الاستحالة تشكل المضمون المرعب للتراجيديات ، وتمثل العنصر الأساسى فى غموض العنف الذى يحاكى غموض الكون تماما . والعنف البشرى يتجاوز قوانين الكون والطبيعة لأنه ثبت علميا أن الإنسان هو وحده الذى يملك القدرة على تحويل قوته لتكون ضد

نفسه . إن الجنس البشرى هو وحده الذى يقلد على تعبير نفسه ، لا لشيء إلا لأنه فقد قدرته على تحقيق التنظيم الذاتى . أما العنف الذى تربطه بظواهر الطبيعة مثل الزلازل والبراكين والفيضانات ، فهو من باب البلاغة والمجاز فقط . إنها ظواهر لا تعرف معنى العنف ولا تعيه ، وإنما الانسان هو الذى يسبغ عليها صفة العنف . كذلك فإن الحيوان يتجنب العنف بطبيعته ، وذلك على النقيض مما يظن معظم الناس . فالحيوان لا يرغب فى المخاطرة والقتال الا للضرورة القصوى ، لكنه لا يستمتع بها فى حد ذاتها ، كذلك لا يقف عند مجرد اشباع حاجته إلى العنف لأنه يسعى إلى تعايش سلمى ، قد يكون مؤقتا ، ولكنه يصلح - على أية حال - لتوقى العنف والمهلك .

إن العنف ظاهرة بشرية أساسا لأنه يتضمن حرية شخص ما - سواء أكانت حقيقية أم وهمية - فى أن يعتدى على حرية شخص آخر . ويقول الفيلسوف والأديب الفرنسى ديدرو : « ليست هناك عواقب ترتب على اقتناء العبيد من حيث هو وإنما الأمر الذى لا يحتمل هو أن تقتنى العبيد وتحمل عليهم وصف « مواطنين » . إن اقتناء العبيد جزء من النمط الطبيعى للعلاقات التى تقوم على القوة فى عالم تعتبر فيه الحرية ميزة تستأثر بها طبقة الارستقراطيين ، ولكن بمجرد أن تبرز الحرية كقيمة يدعو لها النظام السياسى فثمة انفصام واضح للجميع بين النظرية والتطبيق ، ويصير هناك من ينظر إلى الوضع الصحيح للأمر باعتباره صورة من صور العنف الذى لا يحتمل . وقد وضع هذا المفهوم عند الأدباء الذين عالجوا - على سبيل المثال - قضية سبارتاكوس محرر العبيد كما فعل الأديب الأمريكى المعاصر هوارد فاست .

ويوضح الكاتب الفرنسى المعاصر ج . م . دومينيك فى دراسة له بعنوان « العنف فى كل مكان » الفرق بين العنف والقوة توضيحا يتفق مع تعريف قاموس لالاند للفلسفة حين يعرف العنف بأنه الاستخدام غير المشروع أو غير القانونى للقوة . فى هذا يقول دومينيك :

« سوف أطبق اصطلاح « العنف » على استخدام القوة - ظاهرة أو مستترة - لاختصاب شىء من الأفراد أو الجماعات ليسوا على استعداد كى يمنحوه عن طيب خاطر ، فالسرقة ليست دائما عنفا ، أما اغتصاب المرأة فهو عنف وإذا كان اغتصاب المرأة بارزا ويمثل صورة واضحة للعنف فإن ذلك يرجع إلى أن المغتصب يحصل عن طريق القوة والقسر ما يحصل عليه عادة عن طريق القبول المحبب . إن العنف بشع ، ومع هذا يستهوى الكثيرين لأنه يمكن القوى من إقامة علاقات مفيدة عمليا مع أولئك الذين هم أضعف منه دون أن يبذل أى جهد ، أو يقوم بعمل شاق ، أو يلجأ إلى الحوار والمفاوضة والاتناع . وبهذا المعنى ليست جريمة القتل أعلى درجات العنف ، أما أعلى درجات العنف حقا فهو التعذيب ، وذلك للعلاقة الحتمية بين الضحية ومعلنها . وهذا يقودنا إلى ضرورة وضع « لغز العنف » موضع الاعتبار . وهو اللغز الذى عرضه جان بول سارتر عرضا ممتازا على المسرح . فالعنف يصنع

مجتمعه الخاص به ، مجتمع الشخصيات الكاركتيرية المقذعة التي لا تعرف المنطق والحب . ومع ذلك فإن هذه الصور الهزلية جاذبية خاصة لأنها أتجزت في يسر وسرعة ما عجز الأفراد والجماعات عن انجازه من خلال القنوات التي تعتمد على الاقتناع والحوار والمفاوضة . »

وسواء في حالة الشخص الجامع أو في حالة جماعة من الناس تشن غارة لسبب ما ، فإن القرار القائم على العنف في كلتا الحالتين يتخذ عادة عفو الخطأ ومن وحى الساعة دون تقدير للعواقب المتوقعة سواء أكانت عقوبة أو إصابة أو خسارة . ولكن كما نجد في التراجيديا اليونانية أو عند العظماء الروائيين من دوستيوفسكي إلى فوكر ، أو في كتابات الفلاسفة المحدثين من هيجل إلى سارتر فإن العنف لا يقتصر علىمتلكات الشخص أو على أمته الجسدي ، وإنما يمتد إلى كيانه ووجوده نفسه .

ولا تقتصر العلاقة بين العنف والأدب على مستوى المضمون فحسب ، بل تمتد لتشمل الشكل أيضا . فقد أدرك الفيلسوف الألماني نيتشه أن العنف قد يوجد في الأسلوب الذي نستخدم به الألفاظ والمعاني في حياتنا اليومية . بل إن هناك كثيرا من الحجج المنطقية التي تحمل في طياتها العنف ممزوجا بالاقتناع . وهناك أيضا من الأدباء من يلجأ إلى العنف اللغوي أو العنف الفني وخاصة إذا كان يسعى إلى تغيير مزاج عصره الذي تعود على تقاليد ورواسب وتراكمات رسخت بمرور الزمن . في هذه الحالة لا يصلح الأسلوب الهادئ ، لئلا لأن أحدا لن يستمع إليه بعد أن أصاب الصدا الأذان ، وطفئت الغشاوة على العيون ، وأصيب العقل بالبلادة والتعجر . هنا تبرز ضرورة الأسلوب العنيف الذي يحيل الكلمات إلى طلقات رصاص والمعاني إلى سهام منطلقة .

وفي المجتمع الحديث اتخذ العنف أشكالا عديدة منها الاضطرابات العامة التي كانت مضمونا لكثير من المسرحيات والروايات ، لدرجة أن القضية أصبحت ملها فكريا وسلوكيا له أتباعه ورواده . يتضح هذا الاتجاه في أعمال دوستيوفسكي ومالرو وسارتر وكامو ، كما يتضح في الأحداث المعاصرة مثل مشكلات الارهاب والرهائن . وكان الأدب يحاول باستمرار تجسيد الجوانب المحسوسة للعنف الذي يرتبط بمعظم جوانب العلاقات بين الناس . فالعنف في الاضطرابات له طبيعة تختلف عن طبيعة العنف في استخدام القنبلة الذرية ، والعنف المقتن الذي يخفى وراء ستار من الشرعية ويطبق سلميا يختلف عن العنف الثوري أو العسكري . وفي الأعمال الميلودرامية تسود صيغة العنف الذي يمارس علانية وجها على صيغ العنف المستكنة المخالطة . وعموما فالأديب يحرص على دمج طبيعة العنف في نسج عمله الفني حتى يظهر العلاقة العضوية بين الوسائل والظروف والغايات . ولذلك فهو يرى أن ادانة كل صور العنف عبث ورياء ، وفي الوقت نفسه يؤمن بأن تمجيد العنف اجرام صريح .

من هنا كان حكم الأديب الناضج على القيمة الأخلاقية للعنف يعتمد على العلاقة بين الوسيلة والغاية ، وعلى العلاقة بين الفرد وما يصدر عنه هو من عنف : إلى أى حد يتحمل المسؤولية ويتقبل ما يمكن أن يعرضه له تحملها من خطر ؟! وذلك كما تفهم الماروق الفهم وتبعه كأمى . أما العنف الأعمى فهو أسوأ أنواع العنف التى رفضها الأديب على مر العصور . فسواء أكان أعمى بالنسبة لضحاياه ، أو أعمى بالنسبة لمن اقترقوه ، فإن العنف لا يلد سوى العنف ، ومن ثم يجد الإنسان نفسه فى حلقة مفرغة من العنف والأرهاب الدموى . وهذا النوع من العنف لا يمارسه الأفراد أو الجماعات الصغيرة فحسب ، بل تمارسه الدولة أيضا . وفى معظم الأحيان لا يتفصل هذا عن ذلك . ولذلك يجب الحكم على العنف الناتج عن التناقضات السياسية والاجتماعية والاقتصادية فى ضوء العنف الذى يمارسه النظام الحاكم . ولعل هذا هو المعنى الذى قصد اليه دوستوفسكى عندما قال . فى عبارة زاخرة بالإنحاء والدلالة - ان السبب الحقيقى للحرب هو السلام نفسه . وربما يمكننا تطبيق قانون الحركة الثالث عند نيوتن فى هذا المجال فنقول إن كل عنف له رد ، ولكن الرد قد يكون أكثر تضادا فى الاتجاه ويزيد على العنف المسبب له . وهذا يشكل - بدون شك - مادة خصبة للصراع الدرامى فى المسرحيات والروايات .

وقد استطاعت الأعمال الأدبية مواكبة كل مظاهر العنف على مر العصور . ففى الملاحم والتراجيديات القديمة كان العنف يمارس فى وحشية وشاعة ، وبأساليب تكاد تنمحى من المجتمعات المتحضرة ، فللمبارزة وأحكام الإعدام وغير ذلك من أنماط العقوبات التى كانت توقع على مشهد من الجمهور ، والعراك الدموى الذى كان ينشب فى الشوارع ، وكل ذلك أصبح من النادر وقوعه فى الأعمال الأدبية التى تعالج الواقع المعاصر ، وذلك باستثناء بعض صور العنف التى يمارسها المجرمون والشواذ والمتحرفون والأحداث الجانحون . لكن الأدب العالمى المعاصر أثبت أن الضمير الحضارى لم يعد يتساهل فيما يشهد عيانا من صور العنف الجسدى والملاى . ومع ذلك اتخذ العنف صورا جديدة تناسب روح العصر . فقد تحول إلى الداخلى بحيث نجده يصول ويجول فى عالم الفكر والفلسفة والنقد والكيان النفسى للإنسان ، وبأسلوب غير متوقع وغير مباشر . فمن السهل أن يشير صاحب الفكر الأيديولوجى بأصبع الاتهام إلى خصمه كى يدينه بالخيانة أو الكفر لمجرد أنه يدافع عن الرأى الآخر المختلف فى نطاق حوار يفترض فيه البعد تماما عن العنف . وهذا يؤكد أن العنف الكامن فى طبيعة الإنسان لابد أن يجد لنفسه ثغرات عديدة تنطلق منها ، والتى من خلالها ينفس الإنسان عن أحاسيسه العدوانية القامضة التى يرغب فى إزاحتها عن كاهله وخاصة عندما يتنهز فرصة من الفرص التى تتاح فيها معارضة وخصومة .

وفى الواقع فإن العنف النفسى لا يتفصل عن العنف الجسدى ، وإن كانا يتخذان أشكالاً مختلفة طبقا للظروف . فالقلق النفسى الذى تعاني منه أجيال الشباب الآن غالبا

ما ينتقل إلى مواقف الحياة اليومية كالشاجرات والشغب والصراعات التي تنشأ في أثناء المظاهرات والاحتفالات ، وفي قاعات الرقص والأندية وغير ذلك . وقد اتخذت الرواية السيكلولوجية مادة خصبة لمضامينها من العلاقة المتبادلة بين العنف النفسى والعنف الجسدى .

كذلك ركز الأدب السياسى على الدور الذى تلعبه التكنولوجيا المعاصرة في اعداد النظام السياسى بأجهزة فريدة ليستخدمها في الاشراف والتحكم والسيطرة الكاملة على الناس . وبذلك يمكن أن يصبح البوليس تنظيما لمجتمع ما ضد العنف الخارجى أو الداخلى ، وتصبح الدولة وسيلة لأخذ العنف من أيدي الأفراد والجماعات ووضعه تحت سلطة مفردة وذلك كما وضع ماكس فيبر حينما عرف الدولة بأنها « قابضة على الزمام فيها يتصل باختكار الاستخدام المشروع للعنف » ، وذلك أيضا ما جسده جورج أورويل في رواياته السياسية وخاصة رواية « ١٩٨٤ » التي يعيد فيها مظاهر العنف البشع الذى يمارسه الحكم الشمولى بهدف القضاء على انسانية الانسان . فلا فرق بين العدل والانتقام ، أو بين النظام والقمع ، بين الاقتناع والقرص ، بين الاختبار والجبر ... الخ .

والمشكلة التي حيرت الأدباء فيها يتصل بالعنف أنه لطخ التاريخ الانسان بسيل من الدماء والمحنة والآلام ، ومع ذلك فإنه يمكن أن يكون عنصرا بناء ، فهو يسير جنباً لجنب - في بعض الأحيان - مع التغيرات الاجتماعية والثقافية التي كانت - تاريخياً - ضرورية وأثبتت الأيام أنها كانت ذات نفع وجدوى . هذا هو الموقف المحير الذى لا يستطيع الأدباء تجنبه في أعمالهم التي تتناول العنف كمضمون . فمن الضروري أن يؤثر الأدب الانسانى الاقتناع على العنف ، ولكن ماذا يكون موقف الشخصيات - في رواية ما - إذا ما أعارها المتحكمون فيها أذانا صماء ؟ إن الأدب لا ينكر القيمة الانسانية العظيمة لفضيلة الرحمة ، ولكن الرحمة الساذجة - في ظروف معينة - يمكن أن تكون عاقبتها أوحش وأنكى من الكراهية المشددة كما أوضح الكاتب المسرحى الألمانى المعاصر برتولت بريخت أن علينا التمسك بالاعتقاد المتواضع القائل بأن العنف هو الملجأ الأخير ، ولكن على أساس أنه ملجأ خطر إذا اتسع مجاله أكثر من اللازم ، لأنه سرعان ما يعظم أولئك الذين يمارسونه ، وينحرف بالغاية التي كانوا يقصدونها . ذلك أنه من الصعب الفصل الكامل بين الوسيلة والغاية ، ومن ثم يستحيل الدفاع عن قضية انسانية بوسائل غير انسانية .

وقد أثبت الأدباء على مر العصور أن العنف لا يمكن أن يبرر نفسه حتى لو اعتبره البعض نموذجاً عملياً للسلوك البشرى ، وحتى لو ظل عضظاً بماله من نفوذ في داخل الخلود التي رسمها بقوانينه الخاصة أو منطقها الخاص . يكفى أن الأدب قد جسد أقصى الاحتمالات التي يمكن أن يصل إليها العنف وعندها يمكن أن يدمر البشرية كلها . وهذه القضية المصيرية تحتم على المفكرين والأدباء والفلاسفة والعلماء ألا يكتفوا بالمطالبة بالضوابط

التي نجد من انطلاقات العنف ، وإنما ينبغي عليهم أن يوجهوا اهتمامهم ، وأن يستخدموا أدواتهم في دراسة مجموعة من المشكلات المختلفة ، والممارسات والسياسات المتعددة وصولاً إلى المنابع الحقيقية للعنف حتى لا نجد البشرية نفسها يوماً وقد أصبح بقلوبها مسألة مشكوكاً فيها .

١٩ - الغفران

من الواضح أنه إذا كان الانتقام أدنى درجات العدالة ، فإن الغفران يمثل أسمى درجاتها . ولذلك يمارس معظم بل كل الناس الانتقام في حياتهم بدرجات متفاوتة ، في حين تقدر القلة القليلة منهم على ممارسة الغفران والصفح . فالانتقام تعبير عفوى وتلقائى لبعض غرائز الانسان وخاصة غريزة الدفاع عن النفس ، ولذلك فهو أقرب الى الجانب الحيوانى داخل الانسان . أما الغفران فيتطلب تحكما غير عادى في غرائز الانسان وشطحاته الجامحة . فإذا كان الانتقام شهوة تلح على الانسان أن يشبعها ، فإن الغفران اعلاء لهذه الشهوة وتهذيب لها حتى يكون للروح والعقل السيطرة على الغريزة والشهوة .

والظاهرة الغريبة في الفكر الانسانى تتمثل في استيعاب خيال الانسان لفكرة الغفران في حين أنه لم يستطع حتى الآن تحقيق مجرد العدالة الموضوعية على سطح الأرض . فلم نسمع قط عن بناء المجتمع العادل في أى زمان أو مكان . ومع ذلك يعبر الشاعر الانجليزى وليم بليك عن آمال البشرية في حياة قائمة على الغفران فيقول في مقدمة قصيدته « أبواب الجنة » :

« عندما نقابل كل أثم بالغفران

نقف عند أبواب جنة الرحمن »

ولكن ماذا يقول بليك إذا كان يدرك عن كذب أننا لم نمارس حتى العدالة ؟ فكيف يتأتى لنا أن نمارس الغفران ؟ إن بليك بهذا المعيار يقفل أبواب الجنة في وجه الانسان . ومع ذلك فإن فكرة الغفران تفيدنا على الأقل في تذكيرنا المستمر بأن العدالة ليست أبدا كافية لاحتياجات الكرامة البشرية ، كما أنها تضرب لنا دائما للثل الأعلى الذى يتحتم علينا أن نضعه نصب أعيننا حتى لو حدثنا عن تحقيقه .

ويتفق الشاعر شيللى مع بليك في ضرورة السعى نحو ممارسة الغفران في الحياة ، ذلك أنه لا يصلح أصلا مضمونا للأدب ، فهو لا يحتوى على صراع كما نجد في العدالة والانتقام

الذين يفرضان نفسيهما على أعمال أدبية كثيرة . يتحدث شيلي عن بطلته بياتريس في مقدمة « آل تشنشي » فيقول :

« إن الرد اللائق على أبلغ ضروب الأذى يكمن في اللطف والترفع ، والاصرار على تحويل مرتكب السيئة عن أحقاد السوءاء بالسلسلة والحب . أما الانتقام ، والنار ، والتكفير ، فأخطاء رهية . ولو كانت بياتريس شخصية أعقل وأفضل مما هي عليه ، فمن الطبيعي أنها كانت تفكر بهذا الأسلوب ، ولما كانت شخصية مأسوية على الإطلاق . وحتى القلائل الذين يؤمنون بهذا المنهج ، فانهم لن يجدوا فيه ما يحقق الأهداف الدرامية في العمل ، وخاصة أن الناس المحيطين بهم لن يتعاطفوا مع منهجهم . أما الميزة الدرامية لتصرفات بياتريس ومعاناتها فانها تتجسد في المنطق القلق الدقيق الذي يحاول به الناس تبرئة بياتريس ، ومع هذا يشعرون أن تصرفاتها في حاجة إلى تسويق . ووسط هذا الاحساس بالرعب الغامض يتضح لنا ما قاسته هي من ظلم وما حققوه هم من انتقام » .

يعتبر شيلي الغفران والحب غير دراميين أصلا ، ولكنه يجهل أن الغفران يتحقق بعد معاناة طويلة وقدرة فائقة على التحكم في النفس ، ولا بد أن هناك عناصر درامية خفية في المعاناة والمشقة والصعوبة والصراع وضبط النفس وغير ذلك من العناصر التي يمارسها كل من يحاول السعي إلى الغفران . وإذا كان الأدباء يجدون مضمونا دراميا وميلودراميا متنوعا في الانتقام التي لا تعدى كونه مجرد طاقة عفوية غريزية قد تكون عميةا وطائشة ، فانهم بالأحرى واجدون عناصر أكثر تنوعا وسموا وخصوبة من تلك التي يرونها في الانتقام . فلا شك أن الغفران أصعب بمراحل عدة من الانتقام . ويقول الناقد ايريك بتلي في كتابه « حياة الدراما » إن الانتقام دليل على ضعف الثقة بالنفس ، أما الغفران فأبعد ما يكون عن مجرد رقة واعتدال وسلبية في الإنسان ، لأن عليه أن يصارع من أجل الوصول اليه في عملية شاقة قاسية طويلة .

ولا شك أن ماكيافيللي كان محقا عندما قال إن الغفران لا مكان له في الحياة العامة . ففي الحياة السياسية - مثلا - يستحيل وجود مرشح للبرلمان يعد ناخبه بأنه سيغفر لكل إنسان أو فئة أو أمة ، أية أخطاء وجرائم ترتكب في حقهم . ولكن الغفران يمكن أن يوجد في الحياة الخاصة بعد أن يسأم الإنسان كثرة الانتقام ، وتتوق نفسه إلى الغفران . ويبدو أن الوجود الإنساني في حاجة مستمرة إلى الغفران بحكم أنه ليس معصوما من الخطأ ، وإذا كان الانتقام بالمِرصاد لكل هفوة إنسانية ، فإن حياة الإنسان يمكن أن تتحول إلى جحيم مقيم . إننا نرغب في الغفران ، بل نحتاج اليه . وبوسعنا أحيانا أن نغفر للآخرين ، ربما لأننا نتمنى أن يغفروا لنا بدورهم .

وحتى شكسبير الذى بدأ حياته المسرحية بما أسماه النقاد « تجاسى الانتقام » ، تطور خطه الدرامى فيها بعد صوب العدالة ، بل حاول الوصول إلى الغفران . فمثلا في

مسرحياته الرومانسية الأخيرة يحمل الغفران محل الانتقام . في « العاصفة » يغفر بروسبرو لأعدائه بدلا من انزال العقاب بهم ، وفي « حكاية الشتاء » تصالح هرميون ليونتس بدلا من الانتقام منه . حتى في « الملك لير » يتجسد أجل يعد درامي في المأساة في غفران كورديليا لأبيها ، هذا الغفران يضيء على نهاية المسرحية معناها الانسان الشامل وجمالها الأخلاقي بلا وعظ أو خطابة .

كانت كورديليا نفسها بحاجة الى الغفران . ففي المشهد الأول تصر على أحقيتها في صلابة وعناد لا يمتنان الى المرونة أو التسامح بصفة . وعندما تعود من فرنسا تتغير شخصيتها تماما ، ولم يعد همها منصبا على أحقيتها ، بل أصبح سلوكها مزيجا رائعا من الحب والغفران لدرجة أنه عندما يؤكد لها أبوها أنها لا تحبه لأنها على الأقل عندها بعض السبب ، فانها ترفض هذا السبب تماما . فهي تختلف تماما عن أختيها ريجان وجونريل اللتين ظلمتا أباهما بلا سبب على الإطلاق . إننا لاثمنك سوى الانفعال بلا حدود بهذه الرزعة الأخلاقية المتأصلة في الشخصية . فالغفران هنا ليس تلك الفضيلة السلبية العاجزة القاصرة التي يخشعها شيللي . فلا بد أن كورديليا قد وصلت الى هذه القدرة الفائقة على الغفران نتيجة لجهد وصراع ومعالجة طويلة عميقة . ولا يمكن للعدالة أو الانتقام أن يكونا أشد درامية من ذلك كما يعتقد شيللي .

وحتى في مسرحية شكسبير « دقة بلدة » ، التي قد يوحي عنوانها بمضمون زاحر بالانتقام ، نجد أن الغفران هو محورها الرئيس . ففي مطلع المسرحية تصيح إيزابيلا أنجلو بأن يغفر ، لأنه سيكون في حاجة الى من يغفر له . فلا يوجد من هو لديه الموضوعية المتجردة بحيث يتمكن أن تنفذ العدالة في شخصه كما لو كان انسانا آخر . إن الغفران الذي يمارسه الانسان تجاه الآخرين ، من العمق والشمول بحيث يمتد ليشمله هو أيضا في مواقف أخرى . هذا هو جوهر المسرحية ومحورها الفكري . ففي المشهد الأخير لا تطلب إيزابيلا الرحمة لأخيها الذي ظنت أنه قد توفي ، بل تطلبها لعدوها الذي كانت تعتقد أنه قاتل أخيها . ولا يفعل هذا سوى من يؤمن بشرعية الغفران من أعماق قلبه وعقله .

ونغر إيزابيلا بنفس التطور الذي مرت به كورديليا . فبعد أن كانت تتصف بصلابة فتاة كصلابة أنجلو ، فانها تتعلم مثله درساق الغفران ، يصفه ايريك بتل بأنه ليس درسا في النظرية الخلقية ، بل في الممارسة العاطفية الانسانية . إنه درس يقدم لنا الحقيقة الجهرية للوجود الانساني الحقيقي ، وهي التي وجد الفن الدرامي من أجل تقديمها .

ويقول الشاعر ألكسندر بوب في « مقال عن النقد » إنه اذا كان الخطأ من طبيعة البشر ، فإن الغفران يتنمى الى ما فوق الطبيعة البشرية . أما الرواية الفرنسية مدام دي ستال فتري أن الانسان الذي يصل الى قمة الفهم والمعرفة ، يصل في الوقت نفسه الى معنى الغفران ، أي أن الغفران هو قمة المعرفة . في حين يلور الشاعر والكاتب المسرحي جون

دريدان مأساة البشرية في مواجهة الغفران في « غزو غرناطة » فيقول إنه إذا كان الغفران من حق المجنى عليه ، فإنه من شبه المستحيل أن يغفر للذي اعتدى عليه . أما الشاعر ادوارد فينترجيرالد فيقول في ترجمته الانجليزية الشهيرة « لرباعيات عمر الحيام » :
« أنت أيها الانسان الفاني يلمن جثث من تراب وضيع
يا من فقدت جنة عدن يوم رخصت لغواية الحية
يا من اسود وجهك يوم ارتكبت الخطيئة
إن الغفران أخذ وعطاء » .

إن فينترجيرالد يرى في الغفران ضرورة بعد أن طرد الانسان من الجنة نتيجة لارتكابه الخطيئة . ويدون هذا الغفران لن يحصل على الخلاص . ولكن يتحتم على الانسان الذي يطلب المغفرة من الله ، أن يتعلم كيف يغفر للآخرين . فالغفران لا يمكن أن يكون من طرف واحد .

وهكذا تتعدد أبعاد الغفران في الأدب الانساني بصفته تجربة روحية عميقة وصعبة . ويرغم صعوبتها فانها تظل ماثلة أمامنا كمثّل أعلى للفكر والسلوك يجب أن يحتذى من أجل تحقيق الوجود الانساني الرفيع الراقى . ولا شك أن الأدباء قد ساهموا بنصيب كبير في تجسيد هذا المثل الأعلى .

٢٠ - الكون

كان موقف الانسان من الكون أو موقف الكون من الانسان أحد الملامح الرئيسية التي شكلت الفكر الأدبي العالمي . وقد رسخت الدراما الاغريقية في أذهان الناس أن الجانب المأساوي لهذا الموقف يرجع إلى عدم قدرة الانسان على فهم الكون الذي يعيش فيه سواء أكان هذا العجز يعود إلى قوى ميتافيزيقية كالقدر في التراجيديا ، أو إلى قوى مادية كالمجتمع في الكوميديا . وظل هذا الاعتقاد شائعا بين الأدباء والمفكرين الى أن جاء نيتشه فانتقل العجز أو الخلل من الانسان الى الكون نفسه ، أو في علاقة الانسان به ، أو في انعدام علاقة الانسان به . وبعد ذلك علت نغمات الاغتراب والعزلة والوحدة واللامبالاة واللائنتها والعبث واللامعنى . وأعلن الوجوديون الفرنسيون أن الحياة عبثية ولا جدوى في البحث عن معنى لها ، في حين رأى ألبير كامى في معنى الانسان وراء معنى وجوده تكرارا لأسطورة سيزيف الاغريقي الذي حكمت عليه الآلهة برفع صخرة الى قمة الجبل كل يوم ، وب مجرد بلوغه قمة الجبل بالصخرة ، كانت تنحدر الى السفح ليحملها مرة أخرى الى القمة وهكذا الى مالا نهاية .

ولكن يبدو أن كل محاولات الفهم أو الرفض أو اليأس كانت تأكيداً ملموساً لعجز الأدباء والمفكرين أنفسهم عن فهم علاقة الانسان بالكون . فالفرضية تكمن أساساً في أن طموح الانسان يبدو وكأنه أكبر وأشمل وأعمق من قدراته العقلية والروحية . فهو يحاول استيعاب كل شيء ، وعندما يعجز في مهمته — وهذا شيء محتمل دائماً لطبيعته البشرية الناقصة — فانه سرعان ما يلوم الكون نفسه ويتهمة بالخلل وفقدان المعنى والجلبوى . في حين أن قوة الانسان لا تتجلى الا في ساعات اعترافه بضعفه . ولكنه لا يريد أن يعترف أنه مجرد جزء من كل ، وأنه من المستحيل للجزء أن يستوعب الكل . فقد استمر الانسان الفكرة التي تؤكده أن محور الكون كله ، فهي تشبع غروره وتثبت وجوده ، وتدعم كيانه وسط هذا الكون الشاسع الغامض المحير .

وفي العصر الحديث تفرعت تنويعات عدة من هذه القضية الغامضة ، فقام الناقذ الانجليزي ا . ا . ريتشاردز بتأويل عبارة « كل شيء على ما يرام » أو « الدنيا بخير » على أنها تعني « الجهاز العصبي بخير » ومعنى هذا أن الانسان الذي ينجح في التكيف مع الحياة بطريقة أو بأخرى يستطيع أن يدرك معناها الخاص به وحده . فليس هناك معنى واحد مطلق مجردا للكون ، وإنما معناه يختلف من شخص لآخر اختلاف بصمات الأصابع وعندما ينجح الانسان في الوصول الى درجة معينة من الانسجام مع الكون ، فلا بد أن يكون جهازه العصبي في منتهى الكفاءة والتناغم لأنه استطاع التخلص من الصراعات والاحباطات التي تصيب من فقدوا القدرة على الانسجام مع الكون .

وإذا لم يكن ثمة انسجام بين الانسان والكون ، فهو يضيع اللوم على من يشاء ، ونادرا ما يكون موضوعيا ويحمل نفسه مشقة اللوم . وعندما يتلمز الانسان من أن الكون كبير ومعقد وغامض جدا ، فإنه يعني أنه لا يستطيع أن يدخله بانسجام في رأسه . وعندما يشكو الانسان من ضلّته ، فإنه يعني أنه لا يستطيع تحديد مكانته بانسجام في الاطار العام للكون . ولعل كل هذا الاضطراب يرجع الى الفلسفات المتعددة والمتناقضة التي حاولت تفسير علاقة الانسان بالكون . وكان من الطبيعي أن ينتقل هذا الاضطراب الى الأدب بحكم العلاقة العضوية بين الفلسفة والفكر الأدبي .

فالكون في الفلسفة - مصطلح أرسطى يراد به حصول الصورة في المادة بعد أن لم تكن حاصلة فيها . ويسمى الكون أحيانا بالعالم أو الوجود بوجه عام : أي مجموع الأجسام الطبيعية كلها من أرض وسماء . ولقد عرف الجرجاني العالم بأنه كل ما سوى الله من الموجودات . وهناك العالم الأكبر أو الماكروكوزم الذي يضع الكون في مقابلته جزء صغير منه يمثل من بعض الوجوه مثل : الكون في مقابل الانسان . والماكروكوزم يقابل الميكروكوزم أو العالم الأصغر . ويبدو هذا التقابل في المذاهب الفلسفية التي تقول بالتناظر بين أجزاء الانسان وأجزاء الكون ، أي أن الانسان عالم صغير في مقابل الكون . أما الوجود فلا بد أن يتحقق في الزمن أو في الخارج ، ومنه الوجود المادي أو في التجربة ، والوجود العقلي أو المنطقي .

ونظرا لغرام الأدباء بكل ما هو غامض ومثير ، فقد أصبحت العلاقة بين الانسان والكون مجالا يصورون فيه ويقولون . وقام كتاب المأساة بالدور الأكبر في هذا المجال . فالأديب بطبيعة تكوينه من أولئك الناس الذين يعيشون في عالم داخل أو باطني فسيح حافل بالمشاعر والصورات والتأملات التي تمتد لتشمل الكون كله . وإذا دخلنا عالم أي أديب فانتا نجله يجتاز ظلمات داخلية مقللة بالحزن والألم ، وذلك مهما بدا علله مشرقا مبهجا من الخارج . فالانسان في نظره ليس سيد مصيره وإن كان يتصور أو يتوهم أنه محور الكون . ولعل فيلسوف الوجودية سورين كيركجارد الذي عاش في النصف الأول من القرن

الماضى كان خير من عبر عن هذه القضية الغامضة عندما خاطب الانسان بقوله : « لا ، لن نخرج من هذا العالم ، ستدخل في بيت من بيوت المجانين لترى هل تكشف عبقرتهم سر الكون . إن الناس يصبحون خوفا عندما يعرض البطل حياته للموت في سبيل فكرة : هذا جنون ! كلا ، هذا خطأ » .

أى أن الأداة الوحيدة التى يمتلكها الانسان لفهم هذا الكون عاجزة عن القيام بهذه المهمة . ومع ذلك يصير الانسان على استخدام عقله في فهم الكون . ولعل معظم مشاهد المناجاة الانفرادية التى يقوم بها أبطال المأسى فوق منصة المسرح يدل على هذه الحيرة . وقد حاول جان بول سارتر أن يخرج من هذه الحيرة بفلسفته الوجودية التى تسخر من الانسان الذى يكتفى بالقاء التساؤلات في وجه الكون في انتظار اجابة شافية لن تأتى . إن من ألزم الأشياء للانسان أن يختار موقفه وطريقه في الحياة ، ويتحمل مسئولية اختياره ثم يقوم بنصيبه من المسئولية البشرية العامة . فلا بد للانسان من أن يرتبط بمسئوليته ويقوم بواجبه بدلا من التسكع بالتساؤلات والصراخات التى لا جدوى منها .

وانعكس هذا الاتجاه على مفهوم سارتر لوظيفة المسرح . فانه يتحتم على الأديب أن يؤلف لا يوضح أفكار ونظريات والدفاع عنها ، أما أن يضاعف حيرة الانسان فانه بذلك يزيد الطين بلة . إن الأدب الانسان الجاد يوجه نظر الجمهور الى المشكلات الحقيقية الجادة ، ولذلك يرفض سارتر المسرح الخفيف ، أو مسرح التسلية الذى من شأنه تضييع الوقت وإهدار الطاقة الفكرية .

وليس معنى هذا أن شخصياته المسرحية قوالب فكرية جامدة لا تكتسب الحياة الا بالقدر الذى يصب به آراءه عليها . ولكنها شخصيات حية ذات كيانات مستقلة عن النظريات التى تصورها ، وهى تصنع الأسئلة وتبحث عن الجواب ، أو تخلق المشكلات وتسمى فى طلب الحل . والمسرحية عنده - وعند معظم كتاب المسرح الحديث مثل إبسن وشو وبريست وغيرهم من عالجوا قضايا المجتمع المعاصر - إنما هى مشكلة مشتركة بين شخصيات المسرحية والجمهور . وقد يرضى الجمهور عن الحل أو لا يرضى عنه ، بل قد لا يكون هناك حل أصلا ، لأن الكثير من مشكلات الحياة والوجود لا تعرف الحلول ، ولكن الذى لا شك فيه أن سارتر يعرف دائما كيف يدفع القارئ والمتفرج داخل المشكلة نفسها ، وما يراه على خشبة المسرح إنما هو محاولة لمناقشتها أو حلها ، وعل المتفرج بعد ذلك أن يواصل التفكير لحسابه .

ولعل الأسلوب الوحيد - فى نظر سارتر - الذى يمكن الانسان من تحديد علاقته بالكون ، أن يكون له رأى ، ولا بد أن يلتزم بالدفاع عنه مهما كان هذا الرأى . وإذا تخلل الانسان عن ذلك تخلل في الوقت نفسه عن نصيبه من المسئولية . وليس أنصعب للانسان من انعدام الشعور بالمسئولية عنده . ولا يلوم الانسان الا نفسه عندما يجد نفسه ضالعا مشتتا

حائرا في مواجهة الحياة بعد أن تخل عن احساسه بالمسئولية الذي يشكل البوصلة التي يسير على هديها . لذلك يرى سارتر في التساؤلات الميتافيزيقية الضخمة التي يلقيها بعض الأدباء في وجه الكون عبثا لا طائل من ورائه . فالأديب الذي يريد أن يكتب عن الكون والبشرية والعصور كلها لن يستطيع أن يكتب عن أى شيء . فالأديب ينبغي أن يكتب لمعاصريه ، لأولئك الذين يعيش معهم . وعصرية الأدب هذه ضرورة تتفق تماما مع حقيقة موقف الانسان من الحياة والكون .

وغاية الأديب — عند سارتر — أن يحدث بعض التغيير في فهم الانسان للكون ، على شرط أن يلتزم بقوانينه وأحداثه فلا بد أن يعتبر نفسه مسئولاً عنها طالما أنه يعيش طبقا لها . لذلك هاجم سارتر أو نوريه دي بلزاك لعدم اهتمامه بالأحداث الثورية التي دارت حوله عام ١٨٤٨ ، وينكر على جوستاف فلوبر خوفه من مجلس الكومون في باريس ، ويتهم جونكور (صاحب المجازاة الأدبية المعروفة) بأنه مسئول عن أعمال القمع التي نزلت بالأحرار في فرنسا ، لأنه لم يكتب حرفا واحدا عنها ، ويعتدح زولا لموقفه من قضية دريفوس ، وأندريه جيد لتنديده بأعمال الاستعمار البشعة في الكونغو قبل الحرب العالمية الأولى .

وأسوأ شيء في نظر سارتر حيرة الانسان في مواجهة الكون وانتظار ما تأتى به الأيام . وأبعد الناس عن صفة المفكر والأديب ، ذلك الذي يجلس مرتاحا في كرسية يتأمل أحوال الكون وكأن شيئا منه لا يعنيه . فالخيرة واللامبالاة من أخطر الآفات الفكرية التي يمكن أن تصيب الانسان فلا بد أن يختار الانسان لنفسه وللآخرين ، ومن هنا فهو جزء من الكون ومتساند مع غيره من البشر ، وأن الحرية التي يطالب بها لنفسه ينبغي أيضا أن يطالب بها لغيره . في هذا يتفق سارتر مع ألبير كامى الذي قال أنه في الوقت الذي يقتل الألمان رجلا بولنديا في وارسو يحس صاحب الدكان في باريس بأن جانباً من المصيبة وقع عليه . فالحياة وحدة متكاملة لا تتجزأ ونحن نذكر أن دوستوفسكى قال إن كل انسان مسئول عن بقية البشر أمام الجميع . والانسان لا يستطيع أن يدرك هذه الحقيقة إلا إذا عرف نفسه أولا على حد قول سقراط . أى أنه يتحتم عليه أن يدرك الميكروكوزم أو العالم الأصغر حتى يدرك بالتالى الماكروكوزم أو العالم الأكبر . أما إذا بدأ بمحاولة فهم الماكروكوزم أو الكون فانه كمن يضع العربة أمام الحصان . ولكن القليلين جدا يتجشمون عناء معرفة أنفسهم مع أنه يتوقف على قائم المعرفة مقدار ما نستطيع أن نفعله من أنفسنا . فإذا افترضنا أن خصوص الكون تحد قاهم ومستمر ، فإننا نستطيع صنع أنفسنا بصورة مستمرة ، على أساس عملية اختيار مستمرة . فتحن عندما نعرف طاقات أنفسنا ومدادها فإننا على الأقل نعرف المدى الذي نستطيع الوصول إليه . أما اذا تركنا الأمر للظروف واعتمدنا على البذايا الخطر الذي يقول : « ترى لماذا سيحدث ؟ » فاننا نكون قد انتحرننا ، قتلنا أنفسنا بعد أن قلنا ارادتنا .

معنى هذا أننا بأفعالنا نختار طريقنا ، وقدر الانسان - طيبا أو سيئا - متوقف عليه ، من البداية الى النهاية . فهو نتيجة ما يصنع بصورة مستمرة . من هنا لا وسيلة الى تكوين فكرة نهائية عن أى منا إلا بعد وفاته . هنا يردد سارتر قول أوديب الملك : لا يمكن أن نحكم على أى انسان بأنه سعيد إلا بعد أن يعبر آخر مراحل الحياة . قبل الموت هناك احتمال التصحيح أو التعديل أو التقويم أو التدبير أو التحطيم ، وعلى هذا يظل تمريرنا مروهنا دائما بموتنا . وهذا ما قاله أندريه مالرو فى روايته « الأمل » : « إن الموت يجعل من حياة الانسان مفيدا . بعد ساعة من الموت تأخذ صورة الانسان فى الارتسام على قناع وجهه . »

أما فى الحياة فإن أعسر الأشياء - وأكثرها مجدا للانسان - هى قدرة الانسان على الاختيار وأقدمه على تطبيقها مرة بعد مرة ، وحرصه على استجلاء غوامض الكون . ولا بد أن التفكير بصورة مستمرة فى مشكلات الحياة شىء فى ذاته عمل وثقيل ، لأننا نصل فى النهاية الى الاحساس بضآلتنا وقلة ما نستطيع . هذا بالإضافة الى ما يصاحب الاختيار والبحث الدائمين من خوف دائم وشعور ثقيل بالمسئولية المترتبة على هذا الاختيار . لكن من يقوم بهذه المهمة لا يتبقى لديه وقت كى يشكو من غموض الكون والغازه . فالاختيار فى ذاته شجاعة وقوة احتمال وتحديد مصير أما الابتسلاام فمن شأنه أن يجيل الانسان الى ريشة فى مهب الريح .

ومع كل هذا التحديد والوضوح فى منهج سارتر وغيره من المفكرين والأدباء المعاصرين الذين وجدوا فى الكون والحياة والمجتمع معضلة جديرة بمحاولة البحث عن حل لها ، بصرف النظر عن امكان العثور على مثل هذا الحل ، فإن مدرسة البحث بقيادة صامويل بيكيت جاءت كى تضاعف من حيرة الانسان المعاصر فى مواجهة ألغاز الكون . فالكون عندهم حزين عقيم متشائم لا يعرف نظلما أو قيمة خلقية أو معنوية مما تواضع البشر على الاعتراف به . وعند بيكيت بصفة خاصة يتحول الكون الى شبه صحراء يباب يضرب فى فيافيها مجانين وهمى ويائسون من كل شىء ، وتحوم فوقها أشباح الموت وأرواح المذكوين الضالعين التائهين . ويكفى أن نقرأ مسرحية « فى انتظار جودو » كى يتحول الكون كله الى علامة استفهام لا أول لها ولا نهاية .

وقد هاجم بعض النقاد هذا الاتجاه المغرق فى الغموض والياس والتشاؤم ، ذلك أنه برغم مرونة مفهوم الفن وشموليته فإننا لا نستطيع تحويله الى أداة لتشويه صور الحياة واث اليأس فى النفوس وهدم كل الآمال التى عاشت على هنيئا الأجيال السابقة . ولكن يبدو أن بيكيت بأعماله الأدبية يريد أن يقول إنه اذا كان من حق الكون أن يكون غامضا عبقا للآمال ، فإن الأديب يملك الحق نفسه ، وعليه أن يواجه غموضا بغموض ، وضياعا بضياع .

ولكن بصرف النظر عن وضوح سارتر أو غموض بيكيت ، فإن السؤال الذى يطرح نفسه بشدة هو : ما معنى أن يرضى الإنسان بالكون ؟ فى الغاية القصوى - على حد قول الناقد إيريك بتلى فى كتابه « حياة الدراما » - يصبح الرضى ميتا فيزيقيا ، أى الرضى بالكون عن طريق فهمه المفروض ، أو إيماننا دينيا ، أى الرضى بالكون من خلال عقيدة روحية لا تخضع لحدود العقل البشرى . لكن الكاتب التراجيلى لا يعتبر هذا النوع من الرضى قضيته . إنه يكفى بحد أدنى من الرضى ، أى رضى بدون أية فرضيات بشأن المعنى الكلى ، أو بشأن وجود أى معنى كهذا . وبالتالي ، فهو رضى بالسر الكامن فى كل ما حولنا ، رضى بما فينا من جهل - رضى بالمجهول . وإذا كان الأديب التراجيلى فى غنى عن الميتافيزيقا أو اللاهوت لتفسير هذا السر ، فإنه لن يسمح للعالم بتفسيره وإزالته . وفى حين أن الموقف المأسوى لا يتعارض مع العقل ، فإنه يعارض تلك العقلانية التى تنزع الناس بأن لا سر هناك . وقد انتقلت إحدى شخصيات شكسبير النظرة العلمية التى تدهى القدرة على فك كل طلاسم الكون فقالت :

« يقولون راح عصر المعجزات ولدينا أصحابنا الفلاسفة الذين يجعلون من الخوارق التى لا تعمل أمورا عصرية مألوفة . ولذلك نستخف بما هو مرعب ، مطمئتين قانعين بالمعرفة الظاهرية ، فى حين يجب علينا أن نخضع لحرف مجهول » .

وهذا يذكرنا برأى الأديب الألماني ريلكه فى إحدى رسائله عندما قال :

« إن الذى لا يعترف بالعنصر الرهيب الكامن فى الكون ، بل ولا يمل له ، لن يملك قط ادراك ما فى وجودنا من قوة وطاقة هائلتين ، ولن يعيش الاعلى الهامش ، وإذا ما جاء يوم الحساب سيجد أنه لم يكن حيا ولا ميتا » .

والغريب أننا كلما تقبلنا الرعب ورضينا به ، فلن احساسنا بالرعب والرهبة يخف . ولعل هذا من عناصر خاصية التطهير الذى نشعر به فى مواجهة الأعمال المأسوية الكبيرة . اننا ندرك القوة الكامنة فينا من خلال الاعتراف بضعفنا البشرى ، والشجاعة الكامنة فى الاعتراف بالجبن . إننا إذا تقبلنا الكون على ما هو عليه ، ثم بدأنا فى التعامل معه على هذا الأساس فاننا نكون قد خطونا فى الاتجاه الصحيح نحو تحقيق ارادتنا الانسانية . أما اذا تصورنا فى أنفسنا القدرة على تغيير الكون طبقا لرغباتنا ، فاننا بهذا نساء فهم الكون وفهم أنفسنا فى الوقت نفسه .

١١ - الماضي

يختلف مفهوم الماضي من أديب لآخر اختلافا قد يصل الى حد التناقض . ومع ذلك يشترك معظم الأدباء في أن الماضي - برغم كونه ماضيا - فإنه يمارس تأثيراً ضخماً سواء على الأديب في أثناء عملية الإبداع ، أو على مضمون العمل الأدبي وما يحتويه من شخصيات ومواقف . وكما يقول الشاعر الأسباني جاريثيا لوركا : إن الماضي وأوهامه عبارة عن عالم مغلق لو فتحناه لطفى على الحاضر وسيطر على المستقبل . ولذلك تسمى معظم الشخصيات المسرحية والروائية الى حياة سليمة مستقرة نفسياً من خلال محاولة التحكم في أوهام الماضي حتى تستطيع أن تتطلع الى المستقبل ، وإلا دمر الماضي حياتها الحاضرة وأفقدتها القدرة على إدراك المعنى الحقيقي لوجودها .

وتلعب رواسب العقل الباطن وأوهام الماضي وذكرياته المهزوزة دوراً كبيراً في تحويل الأوهام الى مؤثرات ملموسة تعزل الانسان عن حاضره وتدفعه الى العودة الى الماضي . ومن هنا كان الانقسام الذي يحدث بين روح الانسان التي تعيش في الماضي وجسده الموجود في الحاضر . وقد عالج الأدباء على مر العصور هذا المضمون بدرجات متفاوتة من التركيز والتكثيف ، ولكن مع ظهور اكتشافات علم النفس في القرن التاسع عشر ، انفتح عالم الماضي على الحاضر ووجد فيه الأدباء مادة خصبة لا تنضب في سعيهم نحو فهم أبعاد النفس البشرية .

ولعل السيطرة التي يمارسها الماضي على الحاضر تنبع من الحقيقة التي تؤكد أن الحاضر امتداد للماضي بحكم أن الزمن يسير في اتجاه واحد ولذلك فإن التصرفات التي يرتكبها الانسان في الماضي لا بد أن تؤثر على تفكيره وسلوكه في الحاضر والمستقبل . ولكن هل يعني هذا أنه لا يوجد مهرب من الماضي ؟ وهل أصبح الماضي قدراً رهيماً لا يمكن الفكاه منه أو تحديه ؟ إن هناك في الواقع تأثيراً ما للماضي على جميع الناس بحكم أن حياتهم عبارة عن سلسلة متصلة الحلقات وبذلك يستحيل فصل الماضي عن الحاضر . ولكن درجة هذا التأثير على الحاضر هي التي تختلف من شخص لآخر .

إن بعض الناس يستفيد من الماضي ويجعل منه دروسا تساعده على تجنب الأخطاء وعدم تكرارها والاعتزاز بالإنجازات التي حققها بحيث تصبح قوة دافعة في حياته تزيد ثقة في نفسه وثباتا في ميدانه . والبعض الآخر يتغاضى كلية عن الماضي ويحاول أن يشق طريقه في الحياة عن طريق المحاولة والخطأ . وهو دائما يميل الى الجليد من التجارب والخبرات بصرف النظر عن تجاربه وخبراته الماضية . وهناك فريق ثالث يقف عاجزا أمام تيار الماضي فيجرفه وبغرفة لأنه لم يدركه على حقيقته ، أو توهم أنه يسير في الطريق السليم في حين أنه لم يتحرر من عبوديته للعقل الباطن بما يحمله من رواسب تحجب عن عينه الرؤية السليمة والواضحة لحقائق حياته . وفي بعض الأحيان تبدو لعينيه الحقيقة ساطعة باهرة في لحظة يكتشف فيها المسار الصحيح لحياته ، وأحيانا أخرى يصاب بالعجز تماما فيجرفه الماضي وأوهامه التي قد تقضى على وجوده بطريقة أو بأخرى .

وليس الماضي - في معظم الأحيان - هو ما حدث ، وإنما الماضي هو ما نصنعه نحن طبقا لنظرتنا وفهمنا له . ومن هذا المنطلق يمكننا تغيير الماضي وتبديله لأنه من صنعنا نحن ، أى أننا نستطيع أن نجعل منه نقطة انطلاق ، ونستطيع أن نجعله سببا أو بؤرة مسمومة متحركة في جسم الحاضر . ولكن المأساة تتمثل في أن الوهم أو الظن أو الاعتقاد الذي يرتبط بما حدث في الماضي يظل ملازما له إلى أن تكشف الشخصية بنفسها أو بمساعدة آخرين حقيقة الوهم الذي ارتبط بما حدث في الماضي وعندئذ تتخلص من سلطانه على سلوكها وتفكيرها ، مما يقترب بنا من منهج التحليل النفسى الذى ابتدعه فرويد والذي يؤكد أن سبب أى مرض نفسى هو وهم نبع من موقف معين ثم ترسب في العقل الباطن ، ولا يمكن الشفاء منه إلا بإدراك كنه هذا الوهم .

والغريب أن أوهام الماضي لا تقف عند حدود معينة بل تظل تستشري في حياة الشخصية وتلح على تفكيرها حتى يأتى اليوم الذى تسيطر فيه عليها تماما وتصبح مجرد أداة لتنفيذ ما تخليه عليها من سلوك وتفكير . والشخصية التى تترك العنان لأوهام الماضي ولا تواجهها مواجهة صريحة ، تفقد كل يوم تعيشه معركة ثمينة ضدها حتى يأتى اليوم الذى تفرق فيه كلية . والأوهام بطبيعتها تولد أوهاما أخرى إذا لم تحدث المواجهة المطلوبة لها ، ولا يمكن تحديد مسارات الأوهام الجديده أو حدودها ، ولذلك لا يمكن التنبؤ بالخطوة التالية التى تتخذها لأنها لا تخضع لقياس معين أو تقنين محدد بل تدخل في تشكيلها عوامل معقدة كثيرة ومؤثرات متشعبة عدة منها الجور المحيط بالشخصية ومدى مقاومته لهذه الأوهام ، ومدى الثقافة التى حازت عليها الشخصية ، والتكوين النفسى الذى جبلت عليه . . . الخ . والمثل الذى يقول إن معظم النار من مستصغر الشرر يمكن أن ينطبق على أوهام الماضي التى قد تبدأ من مجرد خاطر سريع وخاطف يمكن ألا يكون له أى سند من الحقيقة ثم يترسب في اللاشعور ويتفاعل مع العوامل التى تمنحه الحياة داخل العقل

الباطن ، ويغد ذلك يتحول الى طاقة هائلة تضغط على الشخصية وقد تدمر حياتها تدميراً شاملاً .

هذا هو المفهوم الذى اتبعه معظم أدباء العالم فى صياغة مضمون الماضى فى أعمالهم . ويرى الفيلسوف الانجليزى المعاصر روبرت جورج كولنجود فى كتابه « مبادئ الفن » أن الأدب هو أكثر الفنون ووسائل المعرفة الانسانية قدرة على معالجة الماضى وأوهامه عند الانسان . انه يملك طاقة الخيال التى توسع من أفق الانسان وتجعله قادراً على مواجهة أوهامه . ولذلك يفرق كولنجود بين الخيال والوهم . فالخيال يحتوى ماضى الانسان وحاضره ومستقبله ، فى حين يقتصر الوهم على حدود الماضى الزاخر بالاحباطات . والفرق بين الخيال والوهم مثل الفرق بين الصحة والمرض . فالموقف المتوهم لا يمكن اطلاقاً أن يكون موقفاً حقيقياً والعكس بالعكس .

وإذا كان الأدب يتخذ من الوهم مضموناً لأعماله ، فإنه لا يستخدمه كأداة لتكوين أشكالها الفنية ، والا تحول عمله الى وهم زائف . وإنما يستخدم الخيال لكشف حقيقة أوهام الماضى ووضعها تحت أضواء مبهره . فالأشياء المتوهمه يمكن تخيلها بغير تأمل فيها . وعند حدوثها لا يدرك الشخص المتوهم أنه قد أنشأ لنفسه أشياء أو مواقف أو أحداث غير حقيقية . إلا أنه عندما يتأمل إما يكشف أن هذه الأشياء غير حقيقية أو يقع فى الخطأ الذى يجعله يتصورها حقائق .

هذا على المستوى السيكولوجى أما على المستوى الاجتماعى فيلعب الماضى دوراً عملياً حقيقة الظروف الراهنة التى تمر بها الشخصية المسرحية أو الروائية . فهناك شخصية - مثلاً - ذات ماضٍ تحجل منه وتخفيه عن عيون الآخرين حتى لا تضيق المغامرات التى اكتسبتها فيها بعد . وينشأ الصراع الدرامى فى مثل هذه الأعمال الى أن يصل الى ذروته باكتشاف حقيقة ماضى الشخصية . وقد برز هذا المضمون فى أعمال مسرحية وروائية يصعب حصرها ، لكننا يمكن أن نتخذ من مسرحية « عربة اسمها الرغبة » لنتيسى وويليام غونزجا للتدليل على المعالجة المعاصرة لهذا المضمون .

إن شخصية بلانش دى بوا غونزجا على الانسان الذى يصير ماضيه على تحطيمه كأنه قدره الملام له كظله . تتجسد مأساتها النهائية فى أن حياتها التى تكابدتها فى بيت شقيقته المتروكة تصبح جحيماً من الاذلال خاصة عندما تكون فى أشد الحاجة الى العطف والحنان . فيبعد أن تضيق مزمرتها ، وتغلق مهنة التدريس أبوابها فى وجهها ، وتضيق سمعتها ، وتتوتر أعصابها الى درجة الانفجار ، تهرب بلانش الى بيت شقيقته ستيل ، فتجدها قد تزوجت من جاكوبس سابق قوى شرس . ويكتشف الزوج ماضى بلانش المملطخ . ورغم أنه يتأثر مؤقتاً بمصيرها حينها يعرف بزواجها التمس الذى قادها الى الانحطاط الاخلاقى ، فإن مقاييسه الاجتماعية لا تدعوه الى الصفع والغفران . لقد جاءت الى منزله بماضيه المخجل

وعليها أن تحمله وترحل بعيدا . ويدافع من الاخلاص لصديقه الذى كان على وشك أن يتقدم لخطبتها ، يشعر أنه مضطر إلى أن يحلّره من أنها كانت عامرا . ثم يسمح لنفسه أن يقتصب بلاتش في الوقت الذى كانت زوجته في مستشفى المدينة تضع وليدها . وبذلك تم تدوير بلاتش تماما إذ كان على ستيلا أن ترسل المرأة الثمينة الى ملجأ من ملاجئ الدولة كي تحمي زواجها وتحافظ على إيمانها بزوجها ، وذلك لعدم قدرتها على تجاهل اتهامات بلاتش لزوجها .

وليس تنيسى ويليامز هو الكاتب المسرحى الوحيد الذى بنى معظم مسرحياته على أثر الماضى في حياة شخصياته ، فهناك هنريك إبسن النرويجى ، وأنطون تشيكوف الروسى ، وأوجست سترندبرج السويدى وغيرهم ممن عالجوا مضمون الماضى بطريقة أو بأخرى . ناهيك عن الأدباء الرومانسيين والاجتماعيين الذين أغرموا بتقديم طابور طويل من العاهرات ذوات الماضى المأسوى .

ويرجع الهروب الى الماضى ، الى عدم قدرة الإنسان على التألّوم مع الواقع . أى أنه اذا كان الماضى يطارد الانسان في بعض الأحيان ، فإن الانسان - في أحيان أخرى - هو الذى يقوم بمطاردة الماضى والامساك بتلابيبه . فمثلا نجد أن بعض الأدباء الرومانسيين قد كال الشاء للقرن الوسطى كنوع من الهروب من ضغوط المجتمع الصناعى الجديد . ففى ألمانيا - مثلا - اتجه الرومانسيون ، في سخطهم على ما يصحب التطورات الاجتماعية من تقلبات ثورية ، لا الى السخط على تلك التقلبات وحدها بل وعلى كل ما يصحبها من مفاهيم وأفكار . وأدرك هاينه ما فى ذلك السخط من عناصر الاحتجاج على الواقع المعاصر فكتب يقول :

« ربما كان عدم الرضا عن عبادة المال المنتشرة اليوم ، والبرم بوجه الانانية الشائهة الذى يروونه قابعا في كل مكان ، هما اللذان دفعا في أول الأمر بعض شعراء المدرسة الرومانسية فى ألمانيا - على شرف مقاصدهم - الى الاحتفاء من الحاضر بالماضى وإلى الدعوة للعودة الى القرون الوسطى » .

ويقول إيرنست فيشر في كتابه « ضرورة الفن » إن الرومانسيين الألمان رفضوا الواقع الاجتماعى الذى رأوه يتطور أمام أعينهم . لكن السلبية المجردة لا يمكن أن تكون موقفا فنيا طويلا الأمد ، بل لا بد لهذا الموقف - حتى يكون مثمرا فعلا - أن يصبح إيجابيا . هذه الإيجابية لا بد أن تكون في نهاية الأمر دفاعا عن واقع جديد لا بد أن يحمل عمل القديم . لكن الرومانسيين الألمان لم يستشفوا ملامح هذا الواقع الجديد ، ولذلك حاولوا الهروب الى الماضى الاقطاعى بعد تبرئته مما لصق به من العيوب . واستطاعوا في أثناء ذلك أن يقدموا بعض الجوانب الإيجابية التى ضممها الماضى في مواجهة الجوانب السلبية المقابلة لها في الواقع

الراهن ، كتلك الرابطة الوثيقة بين المستهلك والمتج أو الحرفى أو الفنان ، وتلك البساطة فى العلاقات الاجتماعية ، والشعور بالترباط الجماعى ، وذلك التكامل فى الشخصية الانسانية الراجع الى تقسيم للعمل أكثر استقرارا وأقل تفتتيا . غير أن تلك العناصر انتزعت من محيطها وبرتت من عيوبها فأضفى عليها طابع وهمى قبل أن توضع فى مواجهة الحياة الصناعية المعقدة التى كانوا محققين فى نقلها .

وهكذا تختلف نظرة الأدباء والمفكرين الى الماضى باختلاف بصمات الأصابع ، لكنهم يتفقون جميعا فى أنه طاقة كامنة فى كيان الانسان وفى كيان المجتمع على حد سواء ، ويمكن أن تصبح طاقة سلبية ملممة أو قوة إيجابية مشمرة ، هى فى النهاية من صنع الانسان وليست حقيقة مطلقة لا تقبل التغير أو التبديل . وكان الأدب أسبق من كل فروع المعرفة الانسانية فى مساعدة الانسان كي يكتشف الابعاد الحقيقية للماضى .

٣٣ - المرأة

كانت قضية المرأة كمضمون فكري من القضايا التي فرضت نفسها بقوة ووضوح على الأدب العالمي منذ أن تبلورت ملاحظه وواكب المسيرة الحضارية للإنسان . ذلك أن الدور الذي لعبته المرأة كان دوراً علمياً وتاريخياً في الوقت نفسه ، وبدأ في الأدب مع بدايته منذ هوميروس ويوريبيديز حتى عصرنا هذا . وكانت الخصائص التي شكلت دور المرأة متشابهة تشابهاً فريداً على مر العصور وفي مختلف البقاع ، مما يدل على أن المرأة كانت تفكر تفكيراً غريزياً بعيداً عن التقاليد المحلية المؤقتة .

ويمكن تتبع بدايات دور المرأة في الحكايات الدينية والسير الشعبية والأساطير الخرافية منذ ألف عام قبل الميلاد ، وكيف تأثرت هذه الأشكال الأدبية البدائية بفكرة حواء كمصدر للاغراء والحطية لأنها هي التي أغرت آدم على التهام التفاحة فكانت النتيجة أن طرد من الجنة وحكم عليه بالشقاء والكدر في سبيل قوته اليومى . ثم جاء الأدب الإغريقي وخاصة في ملحمة الإلياذة والأوديسا لهوميروس ومسرحيات يوريبيديز ، ليلور شخصية المرأة كشريكة للرجل في كفاحه ، بل وليجسد ثورتها ضد الرجل ، تلك الثورة التي بلغت قممتها لأول مرة في تاريخ الأدب العالمي في مسرحيات يوريبيديز ، والتي تجسدت في شخصية ميديا التي تصرخ في المسرحية التي عرفت باسمها ، قائلة :

« يقول الرجال إننا معشر النساء قد كتب علينا أن نقبع في عقر دارنا لأنه لا حياة لنا خارجها ، في حين كتب عليهم « الرجال » أن يواجهوا الموت بين أسنة الرماح ، بالحمقى . إنى على استعداد أن أخوض حومة الوغى ثلاث مرات عن أن أتحمل متاعب الحمل والولادة مرة واحدة فقط . »

ولعل السبب في إهمال النقاد والجمهور لمسرحيات يوريبيديز فيما بعد يرجع إلى عدم تعودهم على فكرة المرأة الجريئة التي تعبر عما يحول بداخلها بكل صراحة . فالمرأة في نظرهم

لم تتعد هذا المخلوق الشاعرى المزهف الذى خلق أساسا لمتعة الرجل وخدمته ويجب ألا يتعدى دور المرأة هذه الحدود . ولذلك كانت ميديا في نظرهم امرأة وقحة لا تعرف حدودها وليست بطلنة من بطلات تحرير بنات جنسها من استعباد الرجل .

ومع انتشار المسيحية في عصورها الأولى تحولت المرأة إلى رمز للأغراء الذى قد يؤدي إلى الخطيئة ، ولذلك كان عليها أن تقبع في عقر دارها وأن تحتشم حتى لا تكون سبب عثرة للرجل . ومع سيطرة الشعور الدينى في العصور الوسطى أصبحت المرأة تفتخر بزمز العذراء مريم لأنها تنتمى إلى بنات جنسها ، واكتسبت المرأة تلك المسحة من الطهارة والبراعة والعفاف التى نجدها في القصص الذى ساد في القرن الحادى عشر من أمثال « حدوة الزهرة النقية » التى تأثرت لحد بعيد بكتاب الشاعر اللاتينى أفيلدوس « فن الحب » وفى هذه الحدودية تكمن مبادئ الحب المثالى الذى عرف بالفرنسال في ذلك الوقت ، وهو الذى أدى بدوره إلى أدب الفروسية الذى يجيل المرأة إلى معبودة يتشرف الفارس بالتضحية بحياته من أجلها وفى سبيل ابتسامه من وجهها اللاتكى .

وهذه الروح الرومانسية هى التى تشكل نسيج معظم أشعار الشاعر الايطالى دانتي الذى تقوده فيها بياتريس معبودته عبر الجنة . وهى نفس الروح الموجودة في قصص بوكاتشيو يرغم أنها تزخر بالجنس والحب الصريح . أما الحياة الكاملة في نظر الشاعر دانتي والقصص بوكاتشيو فتكمن في دفاع الانسان عن ثلاث قضايا مقدسة : الوطن والحيية والفضيلة ، وهى مقدسات لا يمكن أن يخلو منها أى شعر رفيع . ولكن القصص الشعبى الذى كتبه شعراء مجهولون في تلك الحقبة في ايطاليا يزخر بالاحتقار لحياة الجسد ومن ثم للمرأة ، بل إن هناك كوميديات مجهولة المؤلفين تضحك وتسخر من الرجال الذين يجعلون من المرأة هدفا أساسيا في حياتهم . ويرجع هذا الانقسام في النظرة في فترة زمنية واحدة بين الفن الكلاسيكى والفن الشعبى إلى النظام الاقطاعى الذى باعد بين الطبقة الأرستقراطية المثقفة والطبقة الشعبية الكادحة .

وكان بوكاتشيو الايطالى وتشوسر الانجليزى من أوائل الشعراء الذين ابتعدوا عن أدب الفروسية الساذج الذى يجيل المرأة إلى مخلوقة شاعرية باهتة لا تفعل شيئا سوى انتظار حبيبها الفارس في شرفة حصنها تحت ضوء القمر حتى يأتى بحصانه الأشهب ويختطفها عليه إلى وادى الأحلام حيث لا يوجد شيء سوى الحب والعطف والحنان والنظرات والقبلات . فقد تمكن بوكاتشيو من وضع المرأة في قصصه على قدم المساواة مع الرجل ، فبدت مخلوقة واعية تفكر بعقلها كما تحس بعقلها وتنظر إلى الرجل على أساس أنه انسان محبود الطاقة وليس كائنات أسطوريا . ونفس الروح تسرى في أشعار تشوسر القصصية مثل « حكايات كانتربرى » التى تزخر بتحليل نفسي للمرأة يعد الأول من نوعه في تاريخ الأدب العالمى .

لكن في مواجهة هذا الأسلوب الواقعي المعقول عادت النظرة المثالية الساذجة بسبب انتشار الروح المسرفة في العاطفية ، والتي حل لواها الشعراء الجورالة في أوروبا في القرن الثالث عشر ، والذين أسسوا مدرسة الشعر الغنائي الذي اكتسب اسمه من التفتي بالحب والفروسية والمثالية والتضحية والاخلاص . والإنسان الذي لا يقنص المرأة لا يستحق أن يعيش . وأصبحت كلمة « رومانس » مرادفا لكل قصص الحب المسرفة في العاطفية والمثالية . ويعد رائد هذا الاتجاه الشاعر الإيطالي ساتزلرو الذي كتب « أركاديا أو عالم المثال » عام ١٥٠٤ ، وتبعه الشاعر البرتغالي مونتيمير الذي كتب « ديانا إينا مورادا » ١٥٥٣ . ثم سادت نفس الروح الروائي الأسباني سيرفانتس وخاصة في روايته « امرأة من غلاطية » عام ١٥٨٤ . كما تأثر الشاعر الانجليزى جون ليل بسيرفانتس في قصة « أيفيس » عام ١٥٧٩ ، والشاعر الانجليزى فيليب سيلي في « أركاديا » عام ١٥٩٠ . ويعد هذا التجمع الأدبي أول اتجاه في الأدب العالمي يلتزم بقضية المرأة وينصبها رمزا لكل المثاليات والمقدسات .

هذا بالنسبة للمرأة في القصص والروايات ولا نقول الشعر لأن كل الكتاب في ذلك العهد كانوا شعراء . وهذا بدوره ينسحب على المسرح الذي كان يكتب بالشعر أيضا . في هذه الفترة كان الكاتب المسرحي الأسباني لوب دى فيجا يجعل من المرأة محورا أساسيا تدور حوله معظم مسرحياته وليس مجرد قوة معوقة أو شخصية ثانوية . ويلاحظ الكاتب والناقد الانجليزى جون راسكين أن مسرحيات شكسبير تحتوي على بطلات فقط ، أما الأبطال من الرجال فليس لهم وجود مقنع . ويضيف قوله إن حب المرأة عند شكسبير هو ينبوع الحياة والجمال ويدونها تصبح الحياة غير ذات معنى . والحب من أول نظرة هو نداء الجمال والحياة الخالي من تعقيدات المادة وقيود الانانية وتضخم الذات .

ولكن هذه الروح المطلقة أصبحت بانتكاسة قصيرة المدى على أيدي البيوريتان أو المتطهرين الذين حكموا انجلترا بزعامة أوليفر كرومويل (١٥٩٩ - ١٦٥٨) لمدة عشر سنوات ، وأغلقت المسارح وكل دور اللهو والفن . ولكن عادت روح تقديس المرأة وإبراز فتنها كاقوى ما تكون في عصر الملك تشارلز الثاني ملك انجلترا عندما عاد من منفاه في فرنسا وخاصة في مسرحيات درايدن وكونجريف وشيريدان . وتظل نغمة الاهتمام بالمرأة في الارتقاء إلى أن تصل إلى أعلى درجاتها منذ صيحة ميديا في مسرحية يوريبيديس في روايات الكاتب الانجليزى نيكولاس راومن أمثال « الثابتة الفاتنة » عام ١٧٠٣ ، و « جين شور » ١٧١٤ . وبرغم أن البطلة في « الثابتة الفاتنة » تتمتع بحريات واسعة ، فانها تصرخ صرخة تذكرنا بجيوليا عندما تقول :

« ياللعاسة بنات جنسنا ، إتهن مها تقدمن وتغيرن فلن يستطعن الخروج عن نطاق عبوديتهن للرجال . ولكن مها كان الأمر ، فقد خلقنا الله بشرا مثلهم ومنحنا نفس الروح

والعقل كى نثبت وجودنا فى هذا العالم ، وعلينا أن نحارب هذه الطاعة العمياء لهم ، وأن نعلن قيام عالم المساواة بيننا وبينهم » .

وسنجد أن هذا الصدى سيتكرر بعد ذلك عام ١٨٧٩ فى مسرحية الكاتب الترويعى هنريك إبسن « بيت الدمية » عندما يقول تورفالد لورا بطله المسرحية : « لا يستطيع رجل يضحى بشرفه أو وعده من أجل المخلوقة التى يحبها » ، فترد عليه لورا بقولها : « لقد ضحيت ملايين النساء بكل شيء من أجل رجالهن » وبعد قولتها هذه تنطلق خارج المنزل وتغلق الباب خلفها بحثا عن حريتها بعيدا عن سجن الزوج .

وعبر تاريخ المرأة فى الأدب العالمى كان الأدب المسرف فى العاطفية يسير موازيا لشخصيتها . أحيانا كان بمثابة الظل وأحيانا أخرى كان الواجهة التى نرى المرأة من خلالها . فعلى انجلترا نجد هذا الظل ممثلا فى الروايات الانجليزية لورانس ستيرن وخاصة فى روايته « رحلة عاطفية » ، فى حين تحولت المرأة فى فرنسا إلى كل شيء فى مسرحيات كورنى وتلميذه راسين فى مسرحية « أندروماك » . فالمرأة هى محور الحب والانتصار والجهد والتضحية والفداء . .

وقد أقبلت النساء فى فرنسا على مشاهدة تلك المسرحيات وتشجيعها وكان عددهن داخل المسرح يصل غالبا إلى ثلثى عدد الرجال . وفى انجلترا حدثت الظاهرة نفسها وخاصة فى عدد قراء الروايات ، فكان عدد القارئات يبلغ ضعف عدد القراء من الرجال ، ولذلك أسرف بعض الروائيين فى الاهتمام بالمرأة وتقديسها مما أحال أبطالهم من الرجال إلى صور شاحبة وباهتة أحيانا ومضحكة وتافهة أحيانا أخرى . وكان أول من أرسى تقاليد هذا الاتجاه الكاتب الرواى الانجليزى صامويل ريتشاردسون الذى أحال رواياته إلى رحلة فى قلب بطلاته وعقلهن ، أما شخصيات الرجال فكانت مجرد صدى لهذا القلب .

ولم يقتصر اهتمام المرأة بالرواية على القراءة والمتابعة والاطلاع النهم بل تعداه إلى تأليف الروايات ذاتها ، لأن المرأة أحست أنه مهما بلغت مقدرة الرواى على تصوير سلوكها وفكرها فإنها أقدر منه على تجسيد كيان بنات جنسها . وقد أرسى تقاليد الأدب النسائى الرواية الفرنسية مادلين دى سكودرى التى عاشت القرن السابع عشر بطوله من عام ١٦٠٨ إلى عام ١٧٠١ وألفت سلسلة رواياتها المعروفة باسم « كليلاى » من عام ١٦٥٩ إلى عام ١٦٦٠ ، وقالت إن هدفها من هذه الروايات هو رسم خريطة نفسية واجتماعية لكيان المرأة ، وتبعتها فى هذا المجال الروائية الفرنسية مارى دى لافاييت (١٦٩٣ - ١٦٩٤) بسلسلة رواياتها المشهورة باسم « الأميرة دى كليف » عام ١٦٧٧ . ثم جاءت عميلة الأدب النسائى الفرنسى مدام دى ستال (١٧٦٦ - ١٨١٧) التى توارت خلف الاسم المستعار « كورين » والتى تعد رواياتها بمثابة أول دراسة سيكلوجية لقلب المرأة عندما يخفق للحب .

وكانت جراتها تتمثل في أنها سجلت فرامياتها الشخصية دون خجل كي تثبت لمجتمع الرجال الظلم الذي وقع على عاتق المرأة سنوات وقرون طويلة دون أية محاولة من الرجال لفهمها على حقيقتها ، ويبدو هذا واضحا في أشهر رواياتها « المرأة الناشئ » .

ولم تقتصر عدوى تأليف الروايات على الفرنسيات بل انتقلت إلى انجلترا حيث بلغت قمة الواعية عند جون أوسطن (١٧٧٥ - ١٨١٧) وقعة الرومانسية عند الأخوات تشارلوت برونتي (١٨١٦ - ١٨٥٥) واهلي برونتي (١٨١٨ - ١٨٤٨) وأن برونتي (١٨٢٠ - ١٨٤٩) ، ثم الروائية ماري أن إيفانز التي التحلت من « جورج إليوت » أسما مستعرا لها (١٨١٩ - ١٨٨٠) والتي أوسست النظرة الروائية إلى المرأة على أسس فلسفية تجلت في المواجهة بين المرأة وعناصر الطبيعة وظروف المجتمع .

وجاء تشارلز ديكنز كي يؤكد أن الطعم الوحيد الذي يمكن أن يتلوه القراء في أية رواية يكمن في قصة الغرام والحنان التي تتوازي مع الأحداث والمواقف الأخرى في الرواية ، لأن الحياة بدون قلب المرأة وحنانها لا قيمة لها بلرة . ولكن الروائي الانجليزي جورج ميندث الذي عاصر ديكنز ومات في مطلع القرن الحالى أكد أن للمرأة عقلا أيضا بالإضافة إلى قلبها ، وأنه لكي تتمتع بوجودها الانساني كمخلوق متكامل لابد من هذه الخلقة السحرية بين عقلها وقلبها . ثم جاء القرن العشرون ومعه روايات وكايات مسرحيات جعلن من قضية المرأة شغلن الشاغل . نذكر من على سبيل المثال جوليان بيندا التي كتبت رواية « بلفجور » عام ١٩١٨ والتي أكدت فيها أن علم الجمال المعاصر انما ينبع من المرأة بمقاييس جسمها الجميل وملامح وجهها الجذاب وروحها العلية المتلطفة وقلبها المتدفق بالحُب والحنان .

ولكن يظل إيسن ويرنارد شو في طليعة الكتاب المسرحيين الذين جسدوا في مسرحياتهم الجوانب الاجتماعية والاقتصادية والسيكولوجية والجنسية لقضية المرأة منذ الربع الأخير من القرن الماضي حتى الآن . ولم يقتصر أثر إيسن على الترويج وحدها ، أو شو على انجلترا وحدها ، بل امتد ليشمل العالم الغربي كله . بل إننا نجد أثره في كتابات المفكرين العرب من أمثال سلامة موسى والعقاد وغيرها .

ويبدو أثر إيسن على شو في رفضه لكل الانحيازات التقليدية التي اعتنقها المجتمع الفكتوروي حول قضية المرأة التي كانت مجرد أداة لإدارة شؤون المنزل وتربية الأطفال واشباع رغبات زوجها في النهاية . وبعد العاصفة التي أحدثتها مسرحية إيسن « بيت اللمية » أدرك شو أن وضع المرأة في المجتمع لا يزيد في درجته على وضع العبيد ، وأنها إذا أرادت تحرير نفسها فعليها أن تقوم بواجبها تجاه نفسها أولا ثم تجاه الآخرين ثانيا ، ولابد لها أن تتخلص من أساليب الإغراء الرخيصة التي تصطنعها لكسب ود الرجل . ولكن نحرر المجتمع من

كل السليبات التي تعتور كيانه ، لا بد أن نحرر المرأة أولا ، وأن نحصل على حريتها المساوية
لحرية الرجل . ولذلك فمن حق المرأة الجديدة التي يجسدها شو في مسرحياته ، الحصول
على نفس الحقوق وأداء نفس الواجبات التي يقوم بها الرجل لأنها شريكته في الحياة . من هنا
كان احتقار نساء شول للرومانسية والأوهام التي ضربن بها عرض الحائط . وبدلاً من الحالات
الحالة التي تحيط بالبطلات التقليدية وجدنا احساساً بالمسؤولية ومقدرة على تطوير النظرة
نحوها أمور الحياة ، وثقة في النفس لا حدود لها ، وإصرار على المهدف بصرف النظر عن
الاعتبارات الاجتماعية العقيمة . ولم تعد المرأة تبحث عن السحر والغموض والفتنة
والاغراء الجسدي ، ذلك لأن نساء شول لا يحترمن الرجل الذي يبحث فقط عن هذه
الصفات والخصائص في المرأة لأنها تدل على تفاهته التي تنعكس بالمظاهر والسطحيات . بل إن
المرأة في معظم مسرحيات شو كانت تأخذ في يدها زمام المبادرة وتطارد الرجل الذي يهرب
منها مذعوراً . فقد آمن شو بأن نظريته في « دفعة الحياة » ومفهومه « للمرأة الجديدة »
وجهان لعملة جديدة هي المجتمع المتطور والإنسان الجديد .

ولا شك أن أثر كل من إيسن وشو امتد لمعظم كتاب المسرح العالمي بدليل أن
الشخصيات النسائية التي وردت بعد ذلك في الأعمال المسرحية والروائية تبدو مختلفة
اختلافاً جديراً عن الشخصيات التي سادت الأدب العالمي حتى الربع الأخير من القرن
الماضي . ولا غرو في ذلك فالمرأة كانت وستظل محوراً من المحاور الرئيسية التي يدور حولها
الأدب الإنساني .

٣٣ - المستقبل

كان المستقبل المجهول دائما مثيرا للمخاوف منذ أن بدأ الإنسان حياته على هذه الأرض . ولم تكن كذلك نظرة الإنسان إلى ماضيه ، لأن الماضي وقعت أحداثه وتكشفت ، فلا غرابة أن كان الماضي موضع أمن وطمأنينة ، ومن هنا أيضا كان حنين الإنسان إليه كلما اجتاحت مخاوف المستقبل . فهو يرى في ذكريات الماضي والأحاسيس التي يثيرها ملجأ من نذر الشر التي قد يجلبها المستقبل معه . وهذا يفسر لنا كثرة الداعين إلى العودة إلى الماضي ، بدل المغامرة في عالم مجهول المواقب . ولكم اشتدت رغبة الإنسان في كشف الغطاء عن مستقبله ، ولم يكن يبن يديه علم يركن إليه ، فلجأ إلى حاسب النجوم ، وقارئ الكف ، وضارب الرمل ، وفاتح الودع وغير هؤلاء من الدجالين والمشعوذين . من هنا كان الدور الريادي الذي قام به الأدب الانساني في محاولته استلهم ملامح المستقبل من خلال القدرة على التخيل والاستنباط ، مستخدما منهجا منطقيًا وعلميًا إلى حد كبير . فلم يكن التنبؤ الأدبي رجما بالغيب بل دليل أن بعض الأدباء - من أمثال الفرنسي جول فيرن و الإنجليزى هـ . ج . ويلز - قد بلغ من دقة الحساب حدا بلغت النظر في عملية وصول الإنسان إلى القمر ، وحدد لذلك تاريخا كاد أن يكون هو التاريخ الذي حدث فيه هذا الوصول . وكان منهم من توقع انهيار الاقتصاد البريطاني وانهلال الامبراطورية البريطانية ، وحدد لهذا كله تواريخا توشك أن تطابق ما حدث بالفعل .

وفي الأدب الكلاسيكي القديم قامت الساحرات والعرافات بدور حيوي في عملية التنبؤ بالمستقبل وخاصة بالنسبة للأبطال الملحميين والتراجيدين . وعند أديب عظيم مثل شكسبير كانت الساحرات في تنبؤها بالمستقبل تجسد الطموح الحقيقي الذي ينشأ البطل من داخله ، ويدفعه دفعا إلى مصيره المحتوم . فلم تكن الساحرات في مسرحية « ما كيث » مثلا سوى تجسيد لما يعتل داخل ما كيث وما ينوى تنفيذه بالفعل . ومن هنا كان التنبؤ بالمستقبل مجرد حيلة درامية يبلورها الكاتب شخصيه بطله . أما في معظم الملاحم والمآسي

المشهورة فكان العراقيون يلعبون دورا خطيرا في نوعية القرار المصري الذي يمكن أن يتخذه البطل ، ويؤثر - ليس على مستقبله هو فحسب - بل على مصير أمته كلها .

ومن أشهر الروايات الرائدة في مجال معالجة المستقبل رواية « النظر إلى الخلف من عام ٢٠٠٠ إلى عام ١٨٨٧ » للروائي الأمريكي ادوارد ييلامي الذي قدم فيها خطة أو برنامجا محددا من أجل تحسين الواقع عن طريق استشراف آفاق المستقبل . فقد كتبها عام ١٨٨٨ وكانت عنه على عام ٢٠٠٠ ، وفيها يحكي قصة شاب من بوسطن استيقظ ذات صباح فوجد نفسه في يوتوبيا مستقبلية أو عالم مثالي لا يمت إلى عالم الواقع بصلة ، والرواية كلها سرد لهذا العالم الوردي الجميل ، وتسير أحداثها من عام ٢٠٠٠ إلى عام ١٨٨٧ ، أي في اتجاه مضاد لتيار الزمن . ونجحت في وقتها نجاحا باهرا ومازالت تقرأ حتى الآن ونحن نقرب من عام ٢٠٠٠ . وقد حاول عشرات من الروائيين تقليد ييلامي في خلق يوتوبيا في رواياتهم ، ولكن رواية ييلامي ظلت الرائدة في مجالها لدرجة أنها كانت السبب في تأسيس الحزب القومي الأمريكي الذي تبني مبادئ ييلامي الاشتراكية التي ترفض قيام المجتمع الجديد بأسلوب كارل ماركس . وقد قال الناقد هيود براون في مقدمته لطبعة « النظر إلى الخلف » التي صدرت عام ١٩١٧ أن ييلامي نادى بضرورة قيام المجتمع التعاوني ولكن على الطريقة الأمريكية البحتة التي لا يمكن أن تتجاهل الكيان الفردي للإنسان .

كان الصديق الفني رائدا لييلامي سواء في كتاباته أو تصرفاته . فقد كان يعتبر المستقبل أمانة بين يدي الأديب الذي يجب أن يجعل من أدبه مرآة لهذا المستقبل . فعل الرغم من أن دور النشر حاولت إغراقه بالأموال حتى يتغاضى عن مبادئه فإنه ظل حريصا عليها ، وخاصه حملات صحفية عنيفة على مدى عشر سنوات من أجل نشر أفكاره . وفي عام ١٨٩٧ كتب دراسته النظرية عن مفهوم « المساواة » عنده وألحقها بروايته وتضمنت نقدا اقتصاديا جريئا للنظام الاجتماعي القائم على حساب الأرباح بصرف النظر عن الاعتبارات الإنسانية . وقد أثرت آراء ييلامي على كثير من المفكرين الذين أتوا من بعده ، ووضعها في الاعتبار معظم المشرعين الاقتصاديين . أدى هذا بدوره إلى أن كثيرا من نبوءات ييلامي قد تحققت ، مما يؤكد دور الأديب في تشكيل ملامح المستقبل .

ومن الواضح أن المضمون المستقبل عند ييلامي قد طغى تماما على الشكل الفني في رواياته فلم يلتفت إليه النقاد . لكن هذا لا يعني أنها كانت خالية من الجوانب الجمالية . فقد نجح ييلامي في خلق جو مميز لروايته استطاع به أن يجتوى وجدان القارئ وعقله . وعلى الرغم من أن الخيال البحث كان المادة الخام التي استقى منها مضمونه ، فإن الرواية كانت زاهرة بالاسقاطات على الحياة المعاصرة مما جعلها مزيجاً من المثالية والواقعية في الوقت نفسه ، مما منحها خصوبة فكرية وفنية حافظت على حيويتها حتى الآن . من هنا كانت

المكتلة التي يعتمد عليها النقاد يلامن سريته في مجال الرواية أو في ميدان الدراسات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية .

وحدث في العشرينيات من هذا القرن ، أن اضطلع ناشر إنجليزي بمشروع طموح ونافع ، وهو أن طلب من مائة عالم وباحث وأديب ، أن يتعاونوا على إخراج مجلة كتب - كل في فرع تخصصه - تصور ما سوف تكون عليه حياة الناس بصفة عامة ، وفي إنجلترا بصفة خاصة ، بعد خمسين عاما من ذلك التاريخ . وكان يعتقد أن تقديم هذه الصورة المستقبلية يتيح لكل من يمه أمر أن يتدبره قبل وقوعه ، وكان المقروض أن يدخل هؤلاء المؤلفون في حسابهم ما عساه أن ينشأ خلال تلك الفترة من عوامل تؤثر في تشكيل الصورة المراد تصويرها . وبعد مرور خمسين عاما على صدور هذه المجموعة المثيرة من الكتب ، كتب كاتب منهم في عام ١٩٧٤ تحليلا لما احتوت عليه تلك المؤلفات المستقبلية ، واكتشف من مقارنة صدق البحوث النظرية بالواقع الفعلي ، قلدا كثيرا من التطابق لم يكن أحد من هؤلاء العلماء والأدباء أنفسهم يتوقعه .

ويبدو أن الروائي الإنجليزي أوليس هكسل حين رسم صورة المستقبل فيها بعد ١٩٨٠ ، في روايته « عالم جريء طريف » ، كان قد استوحى تلك المؤلفات ، وتأثر بوجهة نظرها التي رأى منها مصير الانسان ، في ظروف الحياة الجديدة المتوقعة ، كيف ينتظر له أن يكون . والغريب أن الأحداث التي تنبأ هكسل بوقوعها عندما كتب روايته في عام ١٩٣٧ ، وقعت بالفعل في عام ١٩٧٤ عندما تم تكوين جتين آدمي خارج رحم الأم . قضي هذه الرواية يصور لنا هكسل عالما يسوده ما يسميه المفكرون « التناسل العلمي » وأحيانا يسمونه « الهندسة الوراثية » ، وهي إنتاج المخلوقات طبقا لتصميم مسبق . فنجده الانسان ينقسم إلى فصائل أ ، ب ، ج ، د كل منها تنقسم إلى رتب ، أما الحب فممنوع ، ويسمح بالعلاقة بين الرجل والمرأة بشرط ألا تؤدي إلى الانجاب ، فالانجاب لا يكون الا طبقا « للخطة » . والأسرة بطبيعة الحال شيء لا يوجد الا في مناطق يعزل فيها المتخلفون الذين مازالوا يتناسلون بالطريقة المخجلة التي كانت تحدث في الماضي .

وفي آخر رواية كتبها هكسل بعنوان « الجزيرة » تحيل عالما مستقبليا يعيش في أحلى جزر المحيط الهادئ ، كما تصور أن الوسائل التكنولوجية نفسها التي جعلت من « العالم الجريء الطريف » جميعا ، يمكنها أن تجعل من « الجزيرة » نعيمًا إذا اختلف الهدف الذي من أجله تستخدم هذه الوسائل . فالجزيرة عالم جديد بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى . فيها يعيش الناس في سعادة كاملة ، لا فقر ولا جنون ولا حروب ولا تصف ولا ظلم . إنهم جميعا ينعمون برؤية صور خيالية تفوق الحقيقة . لكن الجنة تنقلب إلى جحيم عندما يأتى صحفي إليها ويكتشفها ويقدمها للعالم . فقد تسبب هذا الصحفي في دماره الجنة

الصغيرة وذلك بانضمامها إلى العالم المرعب الذى نعيش فيه اليوم . وهكذا طمست ملامح هذه الصورة المشرفة التى كان من الممكن أن تعد معالم مستقبل أفضل للبشرية جمعاء .

هناك أيضا رواية وثالثة أخرى للروائى الانجليزى جورج أورويل كتبها فى عام ١٩٤٩ وصور فيها مستقبلا مرعبا للبشرية إذا سارت الأمور على ما هى عليه . عنوان الرواية « ١٩٨٤ » ويظهرها يدعى وينستون سميث الذى يعمل فى « قسم التسجيلات بوزارة الحقيقة » . وفى طريقه إلى عمله كان يرى فى كل ركن على طول الطريق صورة لامعة لوجه مفناطيسى ، كتب تحتها التعليق التالى : « الأخ الأكبر يراقبك » . وكانت هناك وزارات أخرى هى وزارة السلام (المختصة بالحرب - هكذا كان التفكير المزدوج) ، ووزارة الحب (المختصة بحفظ القانون والنظام) ، ووزارة الوفرة (المختصة بالاقتصاد) . وكان سميث يعمل فى أجهزة محو أو تحريف الماضى . وكانت شاشات التلفزيون تسجل كل كلمة وكل حركة لكل مواطن تقريبا .

وكانت هناك « دقيقتان للكره » كل يوم ، حيث تصرخ الجماهير موجهة اللعنات والسباب إلى صور المسجونين المتهمين بمعاودة النظام . وكان الأطفال يدربون على الوشاية بأبائهم لآى أعمال أو كلمات غير سليمة ، ثم ينضمون إلى فرق الجواسيس عندما يبلغون السادسة من العمر . وحتى اللغة لم تسلم من التحريف والمحو . فقد كان لسميث رفيق يدعى سيم وهو عالم فى فقة اللغة ، يعمل فى الطبقة السابعة عشرة لقاموس اللغة الجديدة ، وقد خاف سميث على صديقه لأنه كان ذكيا حكيما أكثر مما ينبغي . وكانت اللغة الجديدة التى سوف تصبح إجبارية فى عام ٢٠٥٠ ، تهدف إلى محو الكلمات ، وإتقاص مجال الفكر . فقد كانت كلمة « سى » فى اللغة القديمة تعنى « ليس حسنا » فى اللغة الجديدة ، وأصبحت « حسن جدا » تساوى « حسن فوق العادة » . وهكذا عندما يجل عام ٢٠٥٠ يكون أدب الماضى قد « ترجم » إلى اللغة الجديدة ، وبذلك يخفى الأدب القديم تماما لاختلاف الدلالات والألفاظ فى وقت واحد . وكان « التبخير » عقاب كل من تسول له نفسه مقاومة هذا الاتجاه الجارف ، أى أن يتحول إلى بخار ويتلاشى تماما .

وكانت مشكلة سميث أن متاعبه الخاصة كانت تقلقه إلى حد بعيد . لقد تذكر زوجته كاثرين المتزمنة الباردة التى انحضت منذ زمن طويل وربما تكون قد بخرت مثل والديه . وذات يوم لمح سميث الفتاة ذات الشعر الفاحم التى تعمل فى « قسم القصص الخيالية » وهى تقترب منه ، فزاد خوفه منها . وكانت ذراعها ملفوفة بعصابة مدلاة من عنقها . ثم تعثرت الفتاة وسقطت على الأرض ، وبينما كان يساعدها على النهوض دفعت بورقة فى يده ثم انحضت . لقد أخر فتح الورقة وقراءتها خوفا من أن تكون الرسالة علاقة « بشرطة الفكر » ، وأخيرا قرأ الكلمة الوحيدة التى حوتها الرسالة : أحبك . انهار عليه سيل من

المشاعر : البهجة ، الخوف من الحب ذاته ومن البوليس ، الفضول الجنسي فيها يجتص بالفتاة ، والحمى خوفا من فقدانها .

وأخيرا استطاع أن يجلس معها بطريقة خفية خشية أن تشك السلطات ، وتبادلا بعض الأسرار ، وأعطته تعليمات عن كيفية الوصول إلى شجرة معينة في حقل منزل حيث تمت اللقاءات . وتوثقت العلاقة بين سميت وجوليا - إذ أنها باحت له باسمها - وأدركت أنه أحد « اللامتمنين » وأنه ضلهم . وكما كان سعيدا بمقبتها للحزب ! وكما كانت ذكية لأنها تحيا هذه الحياة المزدوجة : أصالة ثورية في الظاهر ، ومتعة شخصية في الخفاء . وتتابع اللقاءات المختلفة ، وحافظا الاثنان على القواعد البسيطة للحزب ، حتى يتمكنوا من انتهاك القواعد الصارمة سراً . فالحزب كالقدر لا يمكن الفكك منه ، كما أنها لم يعرفا عالم ما قبل الثورة . وكانت جوليا تتحدث إلى سميت بكل حبها الجارف للحياة ، على الرغم من أنها تثبت بأن « بوليس الفكر » سوف ييخرها يوما ما .

وبالفعل يتم القبض عليها . ويسجن سميت في وزارة الحب ، في زنزانة هالية ، خالية من النوافذ ، مكتظة بالمسجونين . وكان المجرمون العاديون يتمتعون ببعض الحرية في الحركة ، لكن « السياسيين » مثل سميت كانوا يعاملون كما لو كانوا نفاية . وبعد مراحل التعذيب الرهيب الذي مر به سميت بدأ يعترف تدريجيا بجرائم وهمية لم يرتكبها . ثم تم تدريبه تحت التعذيب على مسخ الحقيقة أولا ، ثم على تصديق أكاذيبه ثانية ، كما تعلم تشويه ذكرياته الخاصة . وعندما بلغ التعذيب درجة لا تحتمل صرخ : « عذبوا جوليا . لا تعذبوني ! لست أعيا بما تفعلون بها » . وبعد أن أفرج عنه جلس في مقهى حيث ظهرت جوليا ، واعترف كلاهما بأنه خان الآخر . وانطفأت الشعلة المتقدة داخلهما لكنهما انفقا على أن يتقابلا مرة أخرى .

وفجأة دوى صوت النفر معلنا أنباء « النصر » ، أعظم نصر في التاريخ البشرى . وشعر سميت بالفرح وهو جالس في حلمه السعيد فقد تمكن أخيرا من تحقيق النصر على ذاته عندما أدرك مدى حبه العميق « للأخ الأكبر » . وتنتهى الرواية بهذه اللزمة السعيدة المأسوية المشائمة التي تكمل صورة المستقبل المرعب للبشرية عندما تقع تحت وطأة الحكم الشمولى الفاشى . وسواء أكان الأديب متفائلا أو متشائما في تصوره لمستقبل البشرية ، فإن ما ييمنا هنا صدقه الفنى وحرصه على تقديم مرآة للناس حتى يروا مصيرهم المحتمل على حقيقته .

٢٤ - الواقع

يشكل الواقع المعاش المصدر الرئيسى لكل المصنفين الأدبية دون استثناء . وحتى الأدباء الذين يعتقدون أن الخيال الصرف هو منبع الإبداع الأدبى عندهم ، لابد أن يدركوا أن الخيال ليس سوى إعادة صياغة للواقع بحيث يراه الناس في ضوء جديد وكيان متنق . إن الأديب لابد أن يتحكم في الواقع ويحوّله إلى ذكرى ثم يحول الذكرى إلى تعبير ، والتعبير إلى بناء ، أى يحول المضمون إلى شكل . فليس الانفعال بالواقع كل شيء بالنسبة للأديب . بل لابد له أن يعرف كل أسرار فنه ويجد متعة فيها . ويجب عليه أن يفهم القواعد والأشكال والخدع والأساليب التى يمكن بها ترويض الواقع واخضاعه لسلطان الفن .

ومن صفات الأدب بصفة خاصة والفن بصفة عامة أنها طاقة يكمن في أعماقها التوتر والتناقض والصراع . فهى لا تفصل فقط عن معاناة قوية للواقع ، بل لابد لها أيضا من عملية تركيب ، ومن اكتساب شكل موضوعى . وما يبدو من حرية الأديب وسهولة أدائه انما هما نتيجة لتحكمه في المادة التى يقلمها له الواقع . لقد قال أرسطو إن وظيفة الدراما هى تطهير الانفعالات من خلال إثارة احساس الخوف والشفقة بحيث يتمكن المتفرج الذى يطابق بين شخصه وبين أورشى أو أوديب من التحرر من تلك المطابقة ويتسلق فوق صروف القدر العمياء ، وبذلك يلقي عن كاهله مؤقتا قيود الواقع وأعباءه . إن أسر الفن تختلف عن أسر الواقع ، وهذا الأمر المؤقت الرقيق هو مصدر المتعة أو البهجة التى نشعر بها حتى ونحن نشهد عملا مأسويا .

وقد كتب برتولت بريشت عن هذه الخاصية في الفن التى تحرر نفس الانسان فقال :

« إن مسرحنا يجب أن ينمى لدى الناس متعة الفهم والإدراك . ويجب أن يدرهم على الاغتراب بتغيير الواقع . لا يكفى أن يسمع متفرجوننا كيف تحرر بروميثيوس ، بل يجب أيضا أن يتدربوا على تحريره والاغتراب بهذا التحرير . يجب أن نعلمهم في مسرحنا كيف

يشعرون بكل الفرحة والرضا اللتين يشعر بهما المكتشف والمخترع . وبكل النصر الذي يستشعره الفائز على الطغيان » .

وفي هذا العالم الذي نعيش فيه كالغرباء ، لا بد من عرض الحقيقة الواقعية بأسلوب آسر ، وفي ضوء جديد ، وذلك بإيجاد فاصل بيننا وبين الواقع وملاساته حتى نراه بأسلوب موضوعي . وعلى العمل الفني أن يملك المتفرجين لا عن طريق المطابقة السلبية بينهم وبينه ، بل عن طريق مخاطبة العقل ودفعه إلى اتخاذ مواقف وقرارات . إن المسرح — كما يراه بريشت — ينبغي أن يعالج القواعد التي يضعها الناس لسلوكهم على أنها قواعد مؤقتة قابلة للتطوير والتغيير وذلك حتى يدفع المتفرج إلى عمل شيء أكثر إيجابية من مجرد المشاهدة ، ويحفزه إلى إعمال فكره مع المسرحية ، ثم في النهاية إلى إصدار حكمه على القضية المطروحة وبذلك يشارك في تغيير الواقع بطريقة أو أخرى .

ويقول إيرنست فيشر في كتابه « ضرورة الفن » إن كل فن هو وليد عصره وواقعه ، وهو يمثل الإنسانية بقدر ما يتلاءم مع الأفكار السائدة في واقع تاريخي محدد ، ومع مطالب هذا الواقع . لكن الفن يمضي إلى أبعد من هذا المدى فهو يجعل من اللحظة التاريخية المحددة بواقع مؤقت لحظة من لحظات الإنسانية ، لحظة تفتح الأمل نحو تطور متصل لهذا الواقع . فتاريخ الواقع الإنساني ليس مجرد ظفرات وتناقضات وإنما هو أيضا اتصال واستمرار .

إن الواقع الراهن يحفظ في داخله بأشياء قديمة يبدو أن الزمن عفا عليها ، في حين أنها تحدث أثرها دون أن ندرك أبعادها في معظم الأحيان ، وعلى حين غرة تطفو إلى السطح وتصبح هي الواقع الفعل . فليس من قبيل الصدفة أن تعود أوروبا الغربية اليوم — وقد تخلت عن النزعات الانسانية وأقامت مؤسسات مختلفة تنسب إليها قوى غيبية خارقة — أن تعود إلى عصر ما قبل التاريخ ومعارفه من خوارق ، وأن تلجأ إلى تأليف الأساطير الزائفة ، حتى تخفي وراءها مشاكلها الواقعية .

من هناك كان انطلاق الأديب من الظروف المؤقتة للواقع الراهن إلى الجوهر الإنساني الذي لا يختلف باختلاف الزمان أو المكان . فمثلا يرى الأديب أن فكرة الحرية ، وإن كانت تساير دائما ظروف وأهداف طبقة محددة أو نظام اجتماعي معين ، فهي مع ذلك تتحول إلى فكرة كلية شاملة . كذلك الأدب فإنه مهما يكن وليد عصره ، فهو يضم قسمات ثابتة من قسمات الإنسانية . ويقدر ما صور هوميروس واسكيلوس وسوفوكليس الظروف الواقعية لمجتمع قائم على العبودية بقدر ما اكتشفوا في ذلك المجتمع عظمة الإنسان ، وسجلوا في شكل فني صراعه مع الواقع وأشواقه إلى واقع جديد ، وألحوا إلى إمكاناته غير المحدودة ولذلك ظلت أعمالهم حية بل ومعاصرة : بروميثيوس يحمل الشعلة إلى الأرض ،

أوديسوس في تجواله ثم في عودته . مصير تتالوس وبينه ، كل هذا لا يزال يؤثر فينا ويتعامل مع واقعنا حتى اليوم ، وسيبقى يؤثر في الإنسانية على الدوام .

إن الفن أداة سحرية للسيطرة على دنيا واقعية لكنها لا تزال مجهولة . وكان الفن والأدب والعلم والفلسفات الغيبية جميعا كامنة في السحر ، ثم أخذ الدور السحري للفن يتراجع شيئا فشيئا أمام دوره في كشف العلاقات الاجتماعية وفي تنوير الناس في مجتمعات سيطر عليها الظلام ، وفي معاونته الناس على إدراك الواقع الاجتماعي وتغييره . فلم يعد في الامكان استخدام الأسطورة والحرافة في تصوير الواقع المعقد بملاقاته المتشابكة وتناقضاته الاجتماعية . فالواقع المعاصر يتطلب معرفة واضحة ووعيا شاملا ، يحتم الخروج من القوالب الجملدة التي عرفتها العصور الماضية المؤمنة بالعامل السحري ، إلى أشكال أكثر تفتحاً وأشمل ووعيا كالأشكال التي اتخذها الرواية مثلا .

ولكن سواء أكان الأدب أو الفن مهلهما أم موقظا ، ملقيا بالظلال أم غامرا بالضوء فإنه لا يمكن أن يكون وصفا تقريبا للواقع . إن وظيفته دائما أن يحرك الانسان في مجموعه ، أن يمكن « الأنا » من الاندماج في حياة الآخرين ، ويضع في متناول يدها ، ما لم تكن ويمكن أن تكونه . ولذلك يرى بريشت أن المسرح في تعامله مع الواقع لا يستخدم العقل والمنطق وحدهما بل يلجأ أيضا إلى المشاعر والأجواء ، فهو لا يكتفي بمواجهة الجمهور بالعمل الفني ، بل يتيح له النفاذ إلى داخل هذا العمل . وإذا كانت وظيفة الأدب الأساسية بالنسبة لبعض الأدباء الثوريين الذين يستهدفون تغيير العالم لا يمكن أن تكون السحر ، بل التنوير والحفز إلى العمل ، فإن هناك في الأدب بقية من السحر لا يمكن التخلص منها تملما ، لأن الأدب بغير هذه البقية من طبيعته الأصلية لا يكون فنا على الإطلاق . والفن بصفة هامة لازم للانسان حتى يفهم الواقع ويغيره ، وهو لازم أيضا بسبب هذا السحر الكامن في طبيعته الجوهرية .

والعلاقة بين الأدب والواقع علاقة جدلية بطبيعتها ، وهي علاقة توضح مدى زيف ما يسمى بأدب الأبراج العاجية . فالأديب الذي يرى أن عمل لا تفهمه سوى طائفة أوفئة خاصة تتميز بعبقرية أو دراية خاصة ، تجعلها متميزة عن باقي المجتمع ، هذا الأديب لابد أن يلحق ضررا بالغا بمهمته الحقيقية . ولو كان المراد هو تعبير الأدباء بالفعل عما يشعر به الجميع في الواقع لكان معنى هذا هو وجوب مشاركتهم للآخرين في انفعالاتهم . فمن الواجب أن تكون تجاربهم أو الاتجاهات التي يعبرون به عن الواقع ، من نفس تجارب الأشخاص الذين يأملون العثور على جمهور متوثبين من بينهم . ولو ألقوا أن أنفسهم صفوة خاصة لكان معنى هذا أن تصبح الانفعالات التي يعبرون عنها هي انفعالات الصفوة . وعاقبة ذلك أن يقتصر فهم عملهم على زملائهم الأدباء . وهذا ما حدث إلى حد كبير خلال القرن التاسع عشر عندما بلغ انعزال الأدباء عن باقي البشر ذروته .

لقد مر عهد على الروائيين كانوا لا يشعرون فيه بالراحة إلا إذا كتبوا قصصا عن حياة القصصيين لكن أحداثها لم تكن تصادف هوى إلا في قلوب القصصيين الآخرين . وتجلت هذه الحلقة المفرغة بوضوح عند بعض الكتاب الأوربيين من أمثال أناتول فرانس ودانيزيو اللذين كثيرا ما بدت المضامين التي عالجوها مقتصرة على أحداث زمرة منزلة من أهل الفكر والأدب . وبذلك أصبحت الحياة المشتركة التي تحياها هذه الجماعة الأدبية نوعا من البرج العاجى المنعزل تماما عن أرض الواقع . فهم مسجونون فيه لا يقدرّون على التفكير أو الكلام إلا عن أنفسهم ، كما يقتصرون فيه على استماع بعضهم إلى بعض . ولم يقتصر الأمر على هذا بل ظهرت نزعة عند كل أديب إلى إنشاء برج عاجى خاص به كى يحيا لا فى واقع من ابتكاره فى عزلة عن العالم العالى الذى يحيا فيه الآخرون بل أيضا عن العوالم المناظرة التى أنشأها الفنانون الآخرون . وهذا أمر من شأنه أن يصيب الفن بالوهن والهزال لأنه يقطع عنه شريان الحياة المتدفقة من أرض الواقع .

ولكن لا يعم إذا كان الأديب يعيش واقعا محدودا أو حيلة رحيبة وإنما المهم أن تكون للتجربة الواقعية التى يعبر عنها قيمتها الفنية . فحين أوسن التى نشأت وترعرعت فى جو القرية وترثرتها استطاعت إبداع فن عظيم من الانفعالات التى تتولد فى هذا الواقع برغم محدوديته . وهذا الإبداع العظيم يرجع إلى أن الأديب يتعمق واقعه المحدود إلى أن يصل إلى حقيقة الجوهر الإنسانى الكامن فى أعماقه والذى لا يختلف كثيرا عن الجوهر الإنسانى الذى يثمر عليه الأديب فى الحياة الرحيبة المنطلقة الشاملة .

وهناك بعد آخر لمفهوم الواقع فى الأدب يتمثل فى وعى الأديب بنوعية جمهوره الذى لابد أن يصل إليه العمل الفنى . ويقول رويين جورج كولنجود فى كتابه « مبادئ الفن » أن الفنان عندما يقوم بإنشاء عمله ، قد يراعى تعلمه إدراك متلوقيه لعمله إدراكا كاملا ، ولن يبدو هؤلاء المتلوقون فى نظره فى هذه الحالة مقياسا يحدد له مدى فهم عمله ، إنما سيكون لهم دور فى تحديد موضوع العمل الفنى ذاته ، أو معناه . ومادام الفنان قد شعر بمشاركتهم للمتلقون فإن هذا لا يعنى أى تنازل من جانبه ، بل يعنى أنه يرى أن مهمته ليست خاصة بالتعبير عن واقعه الشخصى — سواء أكان نفسيا أو اجتماعيا أو مزيجاً من العنصرين — بل التعبير عن واقع يشارك فيه المتلوقون . وهو بهذا يظهر قدرته الفريدة على الإفصاح نيابة عنهم عن أشياء يودون الإفصاح عنها ، إلا أنهم لا يستطيعون الاضطلاع بها بغير مساعده وبدلاً من أن يتخذ لنفسه مظهر الرجل العظيم الذى يفرض على العالم — كما قال هيجل — مهمة فهمه ، فإن الفنان يتحل بالتواضع الذى يجعله يفرض على نفسه مهمة فهمه للواقع ، وبذلك يسر لنفسه فهم ذاتها .

وبذلك لن تكون صلة الأديب بجمهوره مجرد نتيجة عابرة من نتائج تجربته الفنية والجمالية ، بل ستكون جانباً مكملًا لهذه التجربة ذاتها ، وستوضع مدى عضوية العلاقة

بين الأدب والواقع . فإن الأديب عندما يعبر عن انفعالات وأفكار تخص جمهوره يمكنه التأكد من نجاحه في القيام بذلك من مدى تقبل متلقيه لما أراد الإفصاح عنه . فما أفسح عنه سيكون شيئا يقوله جمهوره على لسانه . كما أن إرتيابه لقيامه بالتعبير عما شعر به سوف يكون في الوقت نفسه - لو استطاع توصيل هذا التعبير إليهم - شعورا بالارتياح لدى هؤلاء المتلقين لتعبيره عما يشعرون به . وهكذا فإن ما سيتحقق لن يكون مجرد اتصال بين الأديب والمتلقي ، بل مشاركة متبادلة بين المتلقي والأديب .

ومنذ العصور المبكرة للفن ، كان الفنان يعتبر ممثلا لمجتمعه ومتحدثا باسمه ولم يكن أحد يتوقع منه أن يثقل على جمهوره بقضاياها الشخصية ، فشخصيته ثانوية ، وقيمته تقدر بمدى قدرته على تصوير الواقع المشترك ونقل أصداؤه ، والتعبير عن الأحداث والأفكار الكبرى لشعبه وطبقته وعصره . وكانت هذه الوظيفة الاجتماعية جوهرية ولا نزاع فيها ، شأنها شأن وظيفة العراف فيها مضى . كانت مهمة الفنان أن يشرح لآخرائه المعنى العميق للواقع ، وأن يفسر لهم عملية التطور الاجتماعي والتاريخي وضرورتها والقوانين التي تحكمها ، وأن يمل لهم لفز العلاقات الأساسية بين الإنسان والطبيعة وبين الإنسان والمجتمع . كان واجبه أن ينمى الوعي بالذات والواقع لدى أبناء مدينته وطبقته وأمة وأن يساعد الناس على فهم حركة الواقع وهم يخرجون من أمن الجماعة البدائية إلى دنيا تقسيم العمل والصراع الطبقي .

وليس في وسع الفنان أن يجرب شيئا غير ما يقدمه له واقعه وظروفه الاجتماعية . ومن هنا لا تتمثل ذاتية الفنان في أن تجربته تختلف أساسا عن تجارب غيره من أبناء عصره أو طبقته وإنما في كونها أقوى منها ، وأوضح في الوعي ، وأشد تركيزا . ولابد لها أن تكشف عن العلاقات الاجتماعية الجديدة بحيث يعيها الآخرون أيضا . فالفن يمكن الإنسان من فهم الواقع ، وهو لا يساعده على تحمله فحسب بل يزيد من تصميمه على جعل هذا الواقع أكثر إنسانية وأكثر جدوة بالإنسان .

إن الفن نفسه جزء من الواقع الاجتماعي . فالمجتمع يحتاج إلى الفنان ، ومن حقه أن يطالبه بأن يكون واعيا بوظيفته . والفنان المشحون بأفكار عصره وتجاربها لا يطمح إلى تصوير الواقع فحسب بل إلى تشكيله أيضا . وليس هناك ثمة تناقض بين ذاتية الفنان وموضوعية الواقع ، ذلك أن المعالجة الفنية الأصيلة لموضوع محدد تمكن الفنان من أن يعبر عن ذاتيته وأن يصور في الوقت نفسه التطورات الجديدة التي تطرأ على الواقع . ومدى قدرته على تجسيد السمات الأساسية لعصره والكشف عن حقائقه الجديدة هو معيار عظمته كفنان . وإذا كان الفن حريصا على أداء وظيفته الإنسانية فلا بد له أن يبين أن الواقع الإنساني متغير ، وأن يساعد على تغييره من أجل تطابقه مع الجوهر الإنساني .

٢٥ - اليأس

كان اليأس من الخطوط الفكرية التي واكبت الأدب الإنساني منذ عصوره المبكرة . فمثلا جسدت التراجيديا الاغريقية مأساة الانسان في يأسه من مواجهة قوى القدر والمصير ، وتفرعت تنويعات عدة من هذا الخط إلى أن بلغت قمة تشعبها في العصر الحديث . وعلى الرغم من اختلاف موقف الأدباء تجاه مفهوم اليأس اختلافا يتراوح بين التحدى الكامل والاستسلام التام ، فإنه مفهوم فرض نفسه بقوة على أعمال شعرية ومسرحية وروائية رائدة وخاصة في عصرنا هذا الذي تحول اليأس فيه إلى فلسفة قائمة بذاتها .

ويوضح روبرت والبول في قصيدة له بعنوان « عن العذاب الانسان كله » أن الإنسان يستطيع أن يتحمل اليأس الذي يعيش فيه فعلا في حين يخاف من أن يعقد الآخرون الأمل عليه . فالْيأس راحة وإيمان بالحدود الضيقة التي جبلت عليها الطبيعة البشرية ، في حين يتعدى الأمل هذه الحدود ويتحول إلى مسئولية وعبد وهدف قد لا يتحقق . ففي رواية « الأمل » مثلا (١٩٣٧) لا يحيط بالروح شخصياته بهالة أسطورية بل يركز على طبيعة الانسان التي تدفعه دائما إلى التعلق بالأمل حتى لو لم يكن يملك الوسائل التي تمكنه من تحويله إلى واقع . فعظمة الانسان ليست في نوعية السلاح الذي يستخدمه في تحقيق أمله ، بل في اصراره على تحدى اليأس اصرارا قد يقضى على حياته في نهاية الأمر . ولذلك نجد أحد أبطال رواية « الأمل » يواجه هجوم طائفة فاشية مقاتلة بخرطوم مياه للمحريق . فهو يدرك تماما أن الطائفة لن تسقط وربما أصابته في مقتل . ومع ذلك يحول الانسان اليأس إلى سلاح ويظل في الميدان لمواجهة قدره مهما كانت النتيجة .

أما شيلل فيرى في راحة اليأس أقوى تعبير عن حقيقة الانسانية . يقول في قصيدة « مقاطع مكتوبة في حالة من الأحباط » :

« أصبح اليأس رفيقا لطيفا
كالريح والمياه في حالات السكون

استطيع الرقاد أرضاً كطفل منك
وأنتى باكياً حياة الأمل والحرص
الحياة التى ولدتنى وحلّ أن التحمل »

ويرى الشاعر جون دن أن الحياة تخضع لقانون رهيب يجز بين اليأس والصدفة .
يقول فى ديوانه « أغنان مقدسة » :

« كل من هرب من الطوفان والحريق
ونجا من الحرب والجاعة والحمى والطغيان
لن يفلت من اليأس والقانون والصدفة »

وهناك مسرحية لتولستوى بعنوان « النور المشرق فى الظلام » تسعى إلى تجسيد موقف
الانسان من اليأس رغم أن تولستوى لم يكملها . فهى تدور حول مأساة رجل مثالى عظيم
فقد الأمل تماماً فى أن يفهمه من حوله . فالنور الذى يرمز إلى الأمل لا يستطيع مواصلة
التواجد فى الظلام المطبق عليه . أى أن الأمل هو الاستثناء فى حين يشكل اليأس القاعدة
الراسخة . ولذلك فحياة الانسان صراع مستمر ضد اليأس والموت ، ولكن اليأس هو
المنتصر فى النهاية .

وفى مواجهة هذا الاستسلام نرى فيلسوفاً مثل سورين كيركجارد يكتب كتاباً بعنوان
« المرض القاتل » وهو اليأس — يؤكد فيه أنه لا بد من مكافحة هذا المرض حتى يشعر
الانسان براحة النفس ويأن حياته لها معنى وغاية سامية . واليأس — فى نظره — مرض من
أمراض الذات ، ويبدو فى ثلاث حالات : الأولى ألا يكون عند اليأس شعور بأن له ذاتاً
(وهذا ليس ياساً حقيقياً) ، والثانية حالة اليأس الذى لا يريد أن يكون ذاته نفسها (أى
المحارب من نفسه) والثالثة حالة اليأس الذى يريد أن يكون نفسه ذاتها .

وأصوأ أنواع اليأس — عند كيركجارد — ذلك الذى ينتهى بصاحبه إلى إنكار الله وفقدان
كل أمل فى الخلاص ، إنه اليأس القاتل الذى يقضى على روح الانسان قبل موته الفعل ،
والذى يدخل فى بند الخطايا المميتة . أما الشك الذى يتساب معظم البشر فىرى فيه
كيركجارد مرحلة من مراحل اليأس وربما كان مدخلا اليه ، ولكنه يضيف أن الشك دليل
الاحساس ، لأن فاقد الاحساس بنفسه أو بذاته لا يتعرض لشك أو حيرة ، ولذلك
لا يستنكر كيركجارد الشك أو يدفعه طالما أنه لا يؤدى إلى درجة اليأس القاتل .

وقد ركز الأدباء على الشك كمرحلة من مراحل اليأس لما يجترى عليه من صراعات
وتناقضات ، أما اليأس القاتل أو الاستسلام الكامل فلا يعنى سوى النهاية حيث السكون
والموات . ولذلك فإن معظم الأعمال التى تدور حول مضمون اليأس تدور فى الواقع حول
الصراعات النفسية والاجتماعية الصادرة عنه . يتضح هذا فى رؤيتنا لبطل مسرحية

تولستوى الذى قد يوحى لأول وهلة بأن اليأس هو منطق الحياة ، وبأنه لا يوجد ثمة ما يمكننا أن نفعله بشأنها ومع ذلك فمجرد وجوده كان نقدا غنيا لأوضاع الحياة .

وهذه الروح هى التى سرت فى مسرح العبث فيما بعد . فمسرحية « فى انتظار جودو » لسامويل بيكيت تجسد يأس الانسان من عالم أفرغ من قيمه ، عالم عدوانى وغامض وغير مفهوم ، عالم لا يزال ينقصه الكثير . فالمسرحية تدور حول شريدين اثنين يسليان نفسيهما بثثرة ، فى انتظار ثالث سيحل لهما مشكلاتهما . وهى الفكرة التى أقام عليها بلزاك مسرحيته « ميركاديه » من قبل حيث يأتى رجل يدعى جودو ليحل مشكلات الجميع . لكن مسرحية بيكيت لا تصل إلى هذه النهاية السعيدة ، إن جودو لا يأتى معبرا بذلك عن حقيقة الحياة الحديثة حيث يجب أن يعيش الانسان بلا أمل .

لكن اليأس عند بيكيت لا يعنى مجرد الحياة بلا أمل ، إنه يعنى التعمد على ضياع الآواة والشلل الأخلاقي . إنه لا يحتاج إلى مأساة كى تبرزه ، أو خطبة عصماء مشتعلة لتلخصه ، إذ أنه مستمر بالحاج ، ولجاجة وهوس ، ويتنفسه الانسان مع الهواء الذى يدخل رثيته . لذلك لا نجد فى مسرح العبث عامة ومسرح بيكيت خاصة مأساة ساخنة ملتصقة بل هناك اليأس المرعب الذى يلفح المفرج كريح تلجية . وعنصر اليأس عند بيكيت مرهق شديد الوطأة يعمل فى طياته خطرا شبيها بالخطر الذى يهدد الانسان فى التراجيديا الكلاسيكية ، خطر يمكن أن يقضى على الانسان تماما .

واليأس فى الأدب الحديث لا يبدو شيئا محدد للعالم ، إنه شيء غائم هلامي ، لا لون ولا رائحة له وإن كانت الشخصيات تحس طعمه . حتى طعمه أصبح مائما فاقد الشخصية . واليأس يصبح أشد فاعلية وأثرا كلما كان خفيا غامضا . وهناك أناس يعيشون حياة اليأس بمعنى الكلمة دون أن يدركوا هذه الحقيقة البشعة . وبعضهم ينهار عندما يدرك أبعاد مأساته . ويقول الفيلسوف الأمريكى هنرى ديفيد ثوررو إن معظم الناس يعيشون حياة يأس هادىء . فاليأس يعيش مع الانسان لحظة بلحظة ، بطريقة أو بأخرى . ولا بد أن الانسان يشعر به تماما عندما يصير على البحث عن الحقيقة ، فالحقيقة غامضة ، مائمة ، غير أكيدة ، عديدة المستويات كاليأس تماما . واليأس مستويات ودرجات وأنواع لكن ثمة يأسا واحدا هو الذى يبلغ بالانسان مرحلة اليقين . إنه اليأس التام المطلق ، التام ، الذى يتهاوى بالانسان إلى الجنون ، أو المرض الجسمانى الخطير ، أو الانتحار .

وهذا يعنى أن مجرد قيام أديب بكتابة عمل مضمون به اليأس ، فإنه يقاوم اليأس ويعيره . فالانسان الذى بلغ مرحلة اليأس التامى وينوى القضاء على حياته لا يمكن أن يكتب كلمة واحدة فى عمل أدبى . إنه لن يستطع مجرد الإمساك بالقلم . قد يبدو بيكيت — مثلا — فى بعض أعماله وكأنه واقع تحت وطأة اليأس الكامل ، لكن مجرد استمراره فى تأليف

الروايات والمسرحيات يعنى قدرته المتجددة على التغلب على اليأس فالنشاط الفنى فى حد ذاته تمد انسان لليأس . والفنانون الذين بلغوا قمة اليأس . يلجأون دائما إلى الفن كملاج وإيمان ، وذلك لقدرته على شفاء أمراض كثيرة على رأسها اليأس . وطاقة التنظيم والتطهير الكافئة فى العمل الفنى ، تجعل منه انتصارا انسانيا بمعنى الكلمة ، وتجسيدا لعزة الانسان وكرامته مهما كان العمل مشعبا باليأس . بل إن جيته يرى فى اليأس دليلا ماديا على الحياة ذاتها ، فالانسان الذى لم ييأس قط فى حياته لا يمكن أن يكون قد عاش . وحتى فى مسرحية مثل « هاملت » تبدأ بالبطل وهو يمتنى لو كان ميتا ، نشعر أن المحرك لكل الأحداث هو الانسان وليس اليأس .

ويقول الناقد ايريك بتل فى كتابه « حياة الدراما » إن تفوق بيكيت فى تجسيد روح اليأس فى أعماله ، بحيث جعل أعمال الأدباء الآخرين الذين تناولوا المضمون نفسه ، تبدو وكأنها مجرد إنشاء أدبى ، هذا التفوق يرجع إلى أحد سببين : الأول أنه جسد ياسا أعظم من يأسهم ، والثانى إنه عبر عن يأسه بحيوية أشد رغم تساويه معهم فى الاحساس العميق به . وهو فى كلتا الحالتين قد تخلص من اليأس — ولو بصفة مؤقتة — بالتعبير عنه . ولذلك فإن الأديب الذى يبلو أشد الناس ياسا ، هو فى الحقيقة أقل ياسا من البؤساء الكثيرين الذين فقلوا القدرة على التعبير عن اليأس أو عن أى شىء آخر ، وسقطوا فى مهوى الجنون أو الانتحار .

وقد يظن البعض أن الأدب الذى يتخذ من اليأس مضمونا له ، أدب قائم بطبيعته . لكن الملاحظ أن أشد الأدباء ياسا ، أكثرهم ميلا للدعابة والفكاهة بل التهريج الذى يسمى إلى اثارة البهجة والتفاؤل . فهناك لحظات تتوارى فيها حالة الكآبة والتشاؤم وتتفجر فيها الضحككات من القلب . والحياة نفسها مزيج من البكاء والضحك ، من التفاؤل والتشاؤم . ولذلك نجد أن كل شىء فى مسرحية « فى انتظار جودو » مثلا لا يحسم فى النهاية وإن كان باب التوقعات مفتوحا على مصراعيه للجمهور . فالختم ليس سميذا بمجىء جودو ، ولكنه ليس بأشقى ما يمكن أن نتصوره ، كان نكتشف أن جودو غير موجود أو أنه لن يأت أبدا . لعله موجود وقد مجىء فالباب مفتوح وشجرة الانتحار لا تستعمل . وتنتهى المسرحية بهذه اللمحة الموحية بموقف الانسان من غموض الكون الذى يعتبره فوضى عارمة :

« فى هذه الفوضى العارمة ثمة شىء واحد ، واضح ، إننا فى انتظار مجىء جودو ، أوفى انتظار هبوط الليل . نحن لسنا قليسين ولكننا حافظنا على موعدنا . كم من الناس يستطيعون أن يفخروا بهذا ؟ »

ويبدو أن حرص الأدباء على إبراز مظاهر اليأس والقنوط والاحباط والمرارة والتشاؤم والسلبيات بصفة عامة ، يرجع إلى أن كل الاتجاهات التقليدية فى القيم الأخلاقية والمثل

العليا ، التى تشلّق بها معظم الناس قد أفرغت من محتواها وأصبحت بلا مضمون حقيقى . لذلك يشعر الأديب - بصفته ضمير عصره - أنه لو سار مع القطيع وسبح بحمد الايجماييات والقيم والمثل المعلقة فإنه فى هذه الحالة يتحول إلى مجرد بوق أجوف . ومن هنا رأى أن الكتابة عن السليبات أشرف من الكتابة عن الايجماييات ، لأنه بذلك يضع مرآة صادقة أمام الناس ليروا أنفسهم على حقيقتها ، ففى أحوال كهذه يصبح للنفى قوة الايجاب ويصبح الأدب الذى يتخذ مضمونه من اليأس الانسانى أكثر انسانية وشمولا وعمقا من الأدب الذى يتشلق بالأمل الذى لا يلمسه القارىء .

فعندما نجدع الانسان ويصاب بخيبة الأمل المرة تلو الأخرى ، فإن الحياة كلها تتحول فى نظره إلى « خدعة كبرى » ولكن هذه نتيجة طبيعية للتفوّل الساذج المفتعل الذى يميل للانسان أن كل شيء سيسير على ما يرام دون أن يبذل مجهودا ما من ناحيته . لذلك يصرخ الأديب عذرا أن أمرا رهيبا على وشك الوقوع عسى أن يحفز الناس إلى منعه عن الوقوع . فى هذه الحالة يصبح الأديب ضمير عصره وعقل جيله . والتشاؤم فى الأدب ليس المقصود به تدمير ارادة الانسان ، وإنما يهدف أساسا إلى دفع الانسان إلى القيام بعمل ايجابى . أما طريق المستقبل المفروش بالورود فلا يوجد إلا فى جنة الحمقى .

ومن الواضح أن الأمل يكمن فى جلور اليأس الذى قد يصل بالشخصيات إلى الحضيض فى بعض الأعمال الأدبية . فى هذه الحالة لا يكشف الأمل عن نفسه بصفته شعارا أجوف يرفعه الانسان ، أو فكرة براقة عابرة نيره ، أو مثالا أعلى يستعد للموت من أجله ، بل بصفته حقيقة من حقائق الوجود ، حقيقة راسخة فى مواجهة اليأس ، مثلما يواجه الأبيض الأسود . والنهار الليل ، والنور الظلام . ولو فقد الانسان الأمل فعلا ، لما كان موجودا على وجه الأرض ليقرر بأسه التام . ولذلك فإن يأس الكاتب - كما يفهمه بعض الناس - يصبح أمرا مشكوكا فيه ، أما سعيه الملح وراء اخراج الأمل من تحت ركام الشعارات والسليبات والأوهام والأكاذيب والادعاءات فهو اليقين الحقيقى .

إن الفن - فى حقيقته - سلاح يتحدى به الانسان كل هجمات اليأس القاتل وخاصة فى عصرنا الحديث الذى يجد فيه الانسان نفسه محاطا بكل مظاهر الاحباط والقنوط . ومهما بلغ اليأس أبشع درجاته من القنامة كما نجد فى المأسى الحديثة مثل « روزمرشلم » لإيسن ، و« الأب » لستريندبرج ، و« رحلة يوم طويل حتى منتصف الليل » لأونيل ، فإن الأديب فى النهاية يقوم بتطهير عواطف الجمهور ومشاعره من كل الأكاذيب والادعاءات التى يمكن أن تقضى عليه بالفعل عندما تتكشف له حقيقتها . والانسان القوى هو الذى يعرف اليأس ويواجهه فى عقر داره . أى أن الأمل الحقيقى لن يوجد إلا عن طريق اليأس الحقيقى ؛ اليأس غير القاتل الذى لا يتلغ الانسان ويقضى عليه غمما . وكما يقول نيتشه : « ما لا يقتلنى لابد أن يضاعف من قوتى » . واليأس الذى لا يقتل الانسان لابد أن يمنحه دفقات متجددة من الأمل ، الأمل الذى لا يستطيع الانسان أن يحيا بدونيه .

فصول الجزء الأول

صفحة		
٣	* منحج الموسوعة
٩	١ الأبوة
١٩	٢ الأرض
٢٥	٣ الأمرة
٣٣	٤ الإغتراب
٣٩	٥ الأمومة
٤٧	٦ الانتقام
٥٣	٧ البخل
٦١	٨ التطور
٦٧	٩ التعليم
٧١	١٠ التكنولوجيا
٧٩	١١ الحرب
٨٧	١٢ الحرية
٩٥	١٣ الخلود
١٠٣	١٤ الزيف
١١١	١٥ الشرف
١١٩	١٦ الشيطان
١٢٧	١٧ المدالة
١٣٥	١٨ العنف

١٤١	١٩	الغفران
١٤٥	٢٠	الكون
١٥١	٢١	الماضي
١٥٧	٢٢	المرأة
١٧٣	٢٣	المستقبل
١٦٩	٢٤	الواقع
١٧٥	٢٥	اليأس

مطابع الحياة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٩٨٨/٥٢٢٦

ISBN ٩٧٧ - ٠١ - ١٨٦٨ - ٠

هذه الموسوعة (الجزء الأول)

كان الدافع وراء تأليف هذه الموسوعة ، خلو مكتبة الدراسات النقدية من دراسة شاملة تلم بالآفاق البعيدة التي بلغها الفكر الأدبي العالمي ابتداء من « كتاب الموق » عند قدماء المصريين حتى عصرنا هذا . ولذلك حاولت هذه الموسوعة أن تقوم بهذه الرحلة عبر آلاف السنين لرصد وتحليل القضايا الفكرية التي أُلحِت على وجدان الأدباء على اختلاف بلادهم وعصورهم .

لكن هذا لا يعنى أن القضية الفكرية هي الشغل الشاغل للأديب ، وإلا تحول إلى مفكر أو فيلسوف لا يلجأ إلى أدوات الفنان وأساليبه . ذلك أن القضية الفكرية عندما يتناولها الأديب تتحول إلى مضمون خاص بعمله الفني ، وبذلك يخرج بها من مجال التعميم والتجريد إلى ميدان التخصيص والتجسيد .

ومن المستحيل أن نجد عملاً أدبياً له مكانته المرموقة على خريطة الأدب العالمي ، لا يحمل في طياته قضية فكرية تشكل العمود الفقري لبنائه العضوي . وحتى غلاة المتطرفين الذين يدعون رفضهم لأي معنى محدود أو مضمون فكري في أعمالهم ، نجد أن اهتمامهم المحموم بالشكل الفني هو في حد ذاته موقف فكري من التيارات والاتجاهات الأدبية السائدة في عصرهم . أي أنهم يثرون قضية فكرية من خلال تجاربهم في مجال التشكيل والتجريد .

وقضايا الفكر الأدبي هي الزاد الذي يعيش عليه الأدب الإنسان . وهي تشكل فيها بينها نسيجاً عضوياً متناغماً هو بمثابة قضية الإنسان على هذه الأرض أو في هذا الكون . فالفكر الإنسان والأدب العالمي هما وجهان لعملة واحدة : عملة الحياة الأفضل والإنسان الأرقى .